

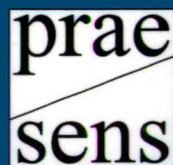
Kulturtransfer und kulturelle Identität

Budapest und Wien zwischen
Historismus und Avantgarde

Herausgegeben von

Károly Csúri / Zoltán Fónagy / Volker Munz

ÖSTERREICH-STUDIEN SZEGED



Kulturtransfer und kulturelle Identität

Österreich-Studien Szeged
Herausgegeben von Károly Csúri und Attila Bombitz
Band 3

Bereits erschien:

BAND 1:

Österreichische Identität und Kultur. Herausgegeben von Károly Csúri
und Markus Kóth

ISBN 978-3-7069-0465-0

BAND 2:

„Ihr Worte“. Ein Symposium zum Werk von Ingeborg Bachmann. Herausgegeben von Zsuzsa Bognár und Attila Bombitz

ISBN 978-3-7069-0468-1

X 85310

Kulturtransfer und kulturelle Identität

Budapest und Wien zwischen Historismus und Avantgarde

Herausgegeben von
Károly Csúri / Zoltán Fónagy / Volker Munz

Praesens Verlag

Literaturwissenschaft | Sprachwissenschaft | Musikwissenschaft | Kulturwissenschaft

Wien

in Kooperation mit



SZTE Egyetemi Könyvtár
Egyetemi Gyűjtemény
2

**HELYBEN
OLVASELŐ**

Lektorat von Attila Bombitz, Bernhard Kellner, Magdolna Kocziha
und Marion Rutzendorfer

SZTE Egyetemi Könyvtár



J000691517



Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <<http://dnb.ddb.de>> abrufbar.

ISBN: 978-3-7069-0510-7

ISBN für Ungarn: 978-963-482-891-4

ISSN 1789-1272

Diese Arbeit ist mit finanzieller Unterstützung
der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Szeged,
des Collegium Hungaricum Wien
sowie des Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung in Wien
zustande gekommen.

BMWF*

© Praesens Verlag
in Kooperation mit JATEPress Szeged
<http://www.praesens.at>
Wien 2008

Alle Rechte vorbehalten. Rechtsinhaber, die nicht ermittelt werden
konnten, werden gebeten, sich an den Verlag zu wenden.

X 853 1 0

Inhalt

Vorwort	7
---------	---

I. Kulturtransfer – kulturelle Identität

Gábor Gyáni: Modernität, Modernismus und Identitätskrise: Budapest des Fin de siècle	11
György Miru: Politisches Denken in Ungarn in der Zeit des Dualismus	29
Helga Mitterbauer: Grenzüberschreitungen. Kulturelle Transfers als aktuelle Forschungsperspektive	47
Ilona Sármány-Parsons: Die Moderne in Wien und Budapest. Ein Vergleich. Prolegomena zu einem alten Thema	59

II. Geistige Strömungen

Johannes Feichtinger: Identität Zentraleuropa und die Ambivalenz eines Begriffs	77
Vilmos Voigt: Die Österreichisch-Ungarische Monarchie in Wort und Bild	89
Volker A. Munz: Stabilitätsverluste und die Unrettbarkeit des Ichs	101
Ferenc Erös: Bilder der Auflösung der Österreichisch-Ungarischen Monarchie im Spiegel des Freud-Ferenczi Briefwechsels	113
Csaba Pléh: Die Anfänge der akademischen Psychologie: Die unterschiedlichen Modelle der Einführung der modernen Psychologie in Ungarn	123

III. Literatur

-István Fried: Österreichisch-ungarische Literaturbeziehungen an der Wende des 19. und 20. Jahrhunderts	133
Alice Bolterauer: Die zurückgenommene Moderne. Die literarische Selbstreflexion der Wiener Moderne	141
Pál Deréky: „Alter Mensch“ – „Neuer Mensch“. Zivilisationskritisch fundierte Selbstfindung in den literarischen Reisebeschreibungen der Aktivisten Robert Müller und Lajos Kassák	153
Zoltán Péter: Wirkung eines sieben Jahre dauernden Ortswechsels. Zur ungarischen Avantgarde in Wien aus feldtheoretischer Perspektive	167
-Mihály Szajbély: Literatur und Journalistik. Die Texte von Karl Kraus und Aladár Schöppflin als Quellen einer Mediengeschichte der Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts	177
Zoltán Kulcsár-Szabó: Zur Problematik des ‚Rollengedichts‘	187

Márton Szilágyi: Habsburg-Utopie und Habsburg-Mythos am Ende des 19. Jahrhunderts. Maurus Jókais ‚Der Roman des künftigen Jahrhunderts‘	197
György Eisemann: Der Leser als Übersetzer. Deutschsprachige Elemente in Werken von Jókai und Mikszáth	207

IV. Urbanisation

Katharina Scherke: Sozialpsychologische und ästhetische Konsequenzen des großstädtischen Lebens: Georg Simmel und Arnold Hauser im Vergleich	217
József Sisa: Assimilation oder Emanzipation? Wien und die ungarische Baukunst im ausgehenden 19. Jahrhundert	227
Bernd Weiler: Zur Kritik von Pater Wilhelm Schmidt und seinen Schülern am sozialistischen Erziehungsideal des „Neuen Menschen“ <i>oder</i> Die „Objektivität“ ethnologischer und sozialpolitischer Erkenntnis	235
Rainer Leitner: Das Gymnasium der Wiener Moderne als kreatives urbanes Milieu	253

V. Kunst

Ernö Marosi: Die vorbildliche Rolle der Wiener Schule in der Differenzierung der ungarischen Kunstgeschichte als Disziplin	271
Ulrich Tragatschnig: Das Selbstbild der Wiener Secession um 1900	279
Elfriede Wiltschnigg: Stimmungsmalerei und plein air in Wien	289
Barbara Boisits: Arnold Schönberg und die Tradition	301
Júlia Szabó †: Die Zeitschrift <i>Ma</i> und Wien	307

Vorwort

Der hier vorliegende Band ist das Resultat eines internationalen Symposiums, das als wissenschaftliches Begleitprogramm zu der gemeinsamen Ausstellung des Collegium Hungaricum und des Kunsthistorischen Museums im Palais Harrach in Wien im Frühjahr 2003 konzipiert war.

Die Ausstellung *Zeit des Aufbruchs. Budapest und Wien zwischen Historismus und Avantgarde* bot ein umfassendes Bild über die hochrangige Kunst und Kultur der Österreichisch-Ungarischen Monarchie. Dabei symbolisierten insbesondere Budapest und Wien die wechselseitigen heterogenen Beziehungen und differenzierten Transferprozesse zwischen Österreich und Ungarn.

Wien war um 1900 nicht nur Hauptstadt der Österreichisch-Ungarischen Monarchie, sondern auch ein wichtiges Kulturzentrum Europas. Budapest, die ungarische Hauptstadt an der Donau, die erst 1873 durch die Vereinigung von Buda (Ofen), Óbuda (Altofen) und Pest entstand, entwickelte sich ausgesprochen dynamisch und wollte Wien, das vornehme und attraktive Vorbild, nicht nur einholen, sondern möglichst auch überbieten. Zu diesen fieberhaften Bemühungen und Aufbruchsstimmungen lieferten Kunst und Kultur das vielleicht spektakulärste Terrain.

Während für die Architektur in Budapest Wien als zentrales Vorbild galt, folgten die bildende Kunst und das Kunstgewerbe in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts eher München und Paris. In der Beziehung zwischen Budapest und Wien bildete die Weltausstellung von 1873 eine grundlegende Plattform. Die sich daran anschließenden und darauf aufbauenden engen wechselseitigen Verflechtungen zwischen österreichischer und ungarischer Kunst brachen aber auch nach dem Zerfall der Monarchie nicht ab.

Die Ausstellung hatte zum Ziel, die Ergebnisse dieses „Aufbruchs“ darzustellen. Entsprechend den damaligen Bestrebungen nach einer Gesamtkunst wurden das miteinander eng zusammenhängende Theater-, Musik-, Literatur- und Gesellschaftsleben in Wien und Budapest sowie Werke der Architektur, der bildenden Kunst und des Kunstgewerbes beider Staatshälften präsentiert.

Das Symposium schuf den wissenschaftlichen Hintergrund für die Ausstellung, beschränkte sich allerdings nicht nur auf Themen und Bereiche, die unmittelbar mit der Ausstellung zusammenhingen. Der Anspruch der hier vorgelegten Beiträge besteht vor allem darin, die engen Interdependenzen zwischen wissenschaftlichem Diskurs und lebensweltlichem Kontext zu reflektieren und die vielschichtigen Vernetzungen innerhalb Österreich-Ungarns transparent zu machen.

Während eine ungarische Ausstellung in Wien sich verständlicherweise auf Budapest und den ungarischen Gesichtspunkt konzentrierte, gilt dies für den hier vorlie-

genden Band keineswegs. Um die Epoche aus wissenschaftlicher Perspektive zu rekonstruieren, beziehen sich die einzelnen Textbeiträge vor allem auf die vorherrschenden theoretischen Diskurse und geistigen Strömungen um 1900, so beispielsweise Philosophie, Psychologie, Soziologie oder Kunstgeschichte in Österreich und Ungarn. Darüber hinaus findet auch die Literatur als verbale Kunst, die sich – ähnlich der Philosophie, Psychologie oder Soziologie – weniger als Ausstellungsthema eignet, besondere Beachtung. Dies trifft vor allem auf die ungarische Literatur zu, die auf Grund ihrer Sprache für die meisten LiteraturwissenschaftlerInnen nur schwer beziehungsweise mittelbar zugänglich ist. Der Band stellt allerdings nicht den Anspruch, sämtliche in der Ausstellung thematisierten Aspekte unter theoretisch-künstlerischen Aspekten zu rekontextualisieren.

Die Beiträge gliedern sich in die vier Teilbereiche Geistige Strömungen, Urbanisation, Kunst und Literatur. Dabei stehen unter anderen die folgenden Themen zur Diskussion: Die Moderne in Wien und Budapest, die Donaumonarchie als paradigmatischer Ort von Vielsprachigkeit, unterschiedliche kulturelle Transferprozesse aus aktueller Forschungsperspektive, Fragen zu Identitätskonstruktionen, die Rolle des öffentlichen Raumes und der Baukunst, ungarische Avantgarde oder ungarische Ornamentik und Stimmungsmalerei in Wien. Eine Vielzahl von Texten befasst sich darüber hinaus explizit mit namhaften künstlerischen und wissenschaftlichen Repräsentanten der Monarchie um 1900, wie beispielsweise Sigmund Freud und Sándor Ferenczi, Robert Müller und Lajos Kassák, Karl Kraus und Aladár Schöpfung, Georg Simmel und Arnold Hauser, Mór Jókai und Kálmán Mikszáth, Ernst Mach oder Robert Musil, um nur einige zu nennen.

So erhoffen sich die Herausgeber mit diesem Band einen repräsentativen Querschnitt zentraler wissenschaftlich-kultureller und lebensweltlicher Verflechtungen zwischen Österreich und Ungarn zu liefern, welche bisher noch keineswegs in erschöpfender Weise thematisiert worden sind.

Károly Csúri

Zoltán Fónagy

Volker Munz

I. Kulturtransfer – kulturelle Identität



Modernität, Modernismus und Identitätskrise: Budapest des Fin de siècle

Carl Schorske rekonstruierte in seiner vor vierzig Jahren erstmals erschienenen Studie den sich fortwährend modifizierenden Stellenwert der Stadt in der neuzeitlichen Geschichte des europäischen Denkens.¹ Der Autor unterschied darin drei große Strömungen in der Wahrnehmung der Stadt während der vergangenen zweihundert Jahre: jene, die die Stadt als Tugend, jene, die sie als die Welt des Verbrechens und schließlich jene, die sie als jenseits von Gut und Böse definierte. Schorske betrachtete diese Alternativbegriffe als bloße Reflexionen oder konzeptuelle Repräsentationen der modernen Stadt. Wir können aber auch einen Schritt weiter gehen und meinen, dass die genannten Modi zugleich Kategorien sind, welche eine sich ändernde Mentalität oder das Selbstbewusstsein der Stadtbewohner beschreiben. Nicht nur Philosophen und herausragende Intellektuelle (Schriftsteller, Künstler und Wissenschaftler) reflektierten die Phänomene der Stadt auf diese Weise, sondern auch die Erfahrungswelt des Durchschnittsmenschen; seine Attitüden gegenüber der städtischen Zivilisation sind anhand dieser Begriffe entsprechend zu erfassen. Es ist also kein Wunder, wenn die Umwandlung der Vision Stadt im Diskurs über die Stadt, den man ab der Mitte des 19. Jahrhunderts verfolgen kann, deutlich erkennbar ist.

Auf der Grundlage des Schorskeschen Begriffssystems ist unseres Erachtens auch die Dialektik der Modernität und des Modernismus besser zu verstehen. Diese beiden scheinbar synonymen Begriffe drücken in Wahrheit zwei verschiedene Dinge aus. Während Modernität laut Marshall Bermann zur Bezeichnung der Modernisierung in Wirtschaft und Politik diene, definiere Modernismus der Modernität mehr oder weniger entsprechende künstlerische bzw. kulturelle Veränderungen, genauer gesagt eine intellektuelle Sensibilität, welche die Modernisierung begleite und höchstens auf sie reagiere.² Die Widersprüchlichkeit des Verhältnisses zwischen Modernität und Modernismus lässt sich darauf zurückführen, dass sie sich nicht lückenlos ineinander fügen. Es stimmt zwar, dass die Modernität eine unerlässliche Voraussetzung für jeglichen Modernismus darstellt, es ist jedoch nicht zu leugnen, dass sich der Modernismus gerade als Leugnung der Modernität (der Modernisierung) Existenzberechtigung verschafft. Genauer gesagt:

- 1 Schorske, Carl E.: *The idea of the city in European thought: Voltaire to Spengler*. In: Ders.: *Thinking with History. Explorations in the Passage to Modernism*. Princeton, N.J. 1998, S. 37-56.
- 2 Bermann, Marshall: *All That is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*. New York 1982, S. 16.

Der Modernismus wird von den langfristigen Prozessen der Modernisierung generiert, man kann allerdings nicht behaupten, dass der Modernismus ein Spiegelbild der Modernität wäre, er ist nur eine ihr adäquate Bewusstseinsrepräsentation. Das Paradoxon an dieser Situation ist, dass der Modernismus zwar von der Modernität erzeugt wird, dass er jedoch nicht nur die bloße kulturelle Manifestation der Modernität ist.³ Die Frage, die zu beantworten ist, lautet also folgendermaßen: Wie ist dies überhaupt möglich? Die erste Problematik, der wir gegenüberstehen, betrifft die Identifikation der Stadt mit der Tugend: Sie definiert die Stadt als Freiraum für die schöpferische Tätigkeit des Menschen, wofür ihr ja auch Lob gebührt.

Die Verherrlichung der Stadt

Es ist bekannt, dass die Stadt aufgrund der im Laufe der modernen Urbanisation im 19. Jahrhundert erzielten wunderbaren Leistungen (aufgrund des modernen Urbanismus) verherrlicht wurde. Diesem Umstand widmen die Stadthistoriker in ihren Arbeiten gewöhnlich großen Raum. Die Stadt als Kunstwerk, *The City as a Work of Art*, wie die gängige Bezeichnung für zahlreiche europäische Metropolen lautet, bedeutet nichts anderes, als dass aus der Metropole ein nationales Monument oder Reichsmonument geworden ist und dass sie vielen Errungenschaften der modernen Zivilisation ein Zuhause geboten hat; zuletzt konnte sie auch den höheren Ansprüchen auf Schönheit, Gemütlichkeit und Vergnügen gerecht werden. Die Stadt ist zugleich ein Dokument, denn sie verkörpert durch ihre Gebäude die Geschichte: Die Bauten sprechen die Sprache (die Stilrichtungen) der Geschichte, diese macht anhand der städtischen Architektur die Geschichte präsent.⁴

Zusammen bildet das die materielle Voraussetzung der Kultur und des intellektuellen Lebens, was wiederum die Ansprüche, die die bürgerliche Modernität erhob, restlos befriedigt. Warum die Befriedigung der kulturellen und spirituellen Ansprüche der modernen (Modernität verkörpernden) Stadt gerade dem Historismus zufällt, beschäftigt die Forscher bereits seit langem. Die Antworten sind zumeist weit verzweigt. Laut Schorske war die Modernität deshalb nicht imstande, einen autonomen, angemessenen Stil und geistige Objektivation zu entwickeln, weil sie sich mit der Übernahme der historischen Idiome begnügte und vor der Aufarbeitung der Erfahrungswelt der modernen Stadt zurückschreckte. „Die neuen Stadtplaner fanden in ihrem Unwillen der Wirklichkeit ihrer

3 Wohl, Robert: Heart of darkness: modernism and its historians. *The Journal of Modern History*, Jg. 74, 3 (September 2002), S. 574.

4 Olsen, Donald J.: *The City as a Work of Art*. London / Paris / New Haven 1986.

eigenen Schöpfung ins Auge zu blicken keine ästhetischen Formen sie darzustellen.“⁵ Andere, wie z. B. Professor Csáky, sind Verfechter jener Annahme, wonach die in der historischen Vergangenheit verankerte Phantasie des Menschen im 19. Jahrhundert der bewussten Kraftanstrengung entsprang, endlich die ganze Schatzkammer der Geschichte in Besitz zu nehmen und mit ihrer Hilfe eine feste Identität für sich zu schaffen.⁶

Ich bin mir zwar nicht sicher, ob diese Art der kulturellen Identifikation mit dem damaligen wirtschaftlich-gesellschaftlichen Kontext in diesem Maße im Einklang stand, wie es die Vertreter dieser Ansicht behaupten, erkenne jedoch bereitwillig an, dass der Stilpluralismus des Historismus in der Tat eine wesentliche Rolle bei der Ausformung der neuen (bürgerlichen) Identität spielte. Zugleich erwies sich aber die darauf zielende Bestrebung nicht immer als wirklich erfolgreich, und die häufigen Misserfolge dieser Kraftanstrengung führten – nach einer gewissen Zeit – zur schweren Krise der bürgerlichen Identität. Durch die Unerfüllbarkeit und praktische Unhaltbarkeit zahlreicher Versprechungen des im 19. Jahrhundert siegreichen Liberalismus rückte später die Sehnsucht nach einer neuen Identität in den Vordergrund, die in den Jahrzehnten der Jahrhundertwende sichtbare Gestalt annahm. Aus dieser Identitätskrise entspross – bereits in einer relativ fortgeschrittenen Phase der Modernisierung – die modernistische Bewegung, deren Manifestation par excellence der kulturelle Modernismus war.

Obwohl der bedingungslose Glaube an den Liberalismus und das rationale Wissen (die Wissenschaft) um die Jahrhundertwende immer stärker angegriffen wurde, erwies sich – nachdem sich die unerbittliche Gesellschaftskritik (der Sozialismus) verbreitet hatte und der Nietzsche'sche Skeptizismus immer populärer geworden war – der vom klassischen Liberalismus genährte Optimismus im damaligen Europa weiterhin als ungebrochen. In dieser Hinsicht bildete auch Ungarn keine Ausnahme. Angesichts der bevorstehenden Jahrhundertwende machte die öffentliche Meinung immer stärker bewusst, welch großen Beitrag Ungarn zur gemeinsamen europäischen Unternehmung der Modernität leistete. Für die wirksame Artikulierung dieser auch von oben geschürten Überzeugung bot sich im Laufe der Millenniumsfesttage 1896 eine ausgezeichnete Gelegenheit. Bei den feierlichen Gedenkveranstaltungen anlässlich des tausendjährigen kontinuierlichen (!) Bestehens des Landes galten die Ehrungen und die bedingungslose Anerkennung nicht nur der ruhmreichen Vergangenheit des Landes, sondern auch den glanzvollen Leistungen des ausgehenden Jahrhunderts; darüber hinaus konnte man aus ihnen ein beachtliches Maß an Optimismus für die Zukunft schöpfen. Aus diesem Grund wurde Budapests Entwicklung zur Metropole von den Zeitgenossen besonders hoch geschätzt; ein Zeichen dafür war jener Sonderpavillon, der bei der Millenniums-

5 Schorske 1998, S. 45.

6 Csáky, Moritz: A közép-európai modernség kritériumai. In: Aetas 3-4 (2001), S. 103-115.

ausstellung gebaut wurde, um die seit Mitte des 19. Jahrhunderts erzielten großartigen Leistungen der Stadt zu präsentieren. Dieses Image von Budapest wurde im Band *Budapest a Millennium korában* ('Budapest im Zeitalter des Millenniums'), der von einem herausragenden Statistiker der Zeit zusammengestellt wurde, noch verstärkt. Er bot ein umfassendes, in Zahlen dokumentiertes Bild von der augenfälligen Entwicklung (der Modernisierung) der Stadt, von den demographischen Bewegungen über die materiellen Lebensverhältnisse, das Gesundheitswesen und das Kulturleben bis hin zu den wichtigen Fakten der städtischen Administration.⁷

In der Tiefe des Budapest-Images stand der vom Liberalismus genährte Optimismus, der noch keinen Funken Zynismus, Unsicherheit oder Selbstkritik in sich trug; wurde die moderne Stadt doch als wichtigster Motor für die Zivilisation betrachtet. Es fehlte in Ungarn Ende des 19. Jahrhunderts ein mit dem Engländer Charles Booth vergleichbarer Stadt- und Gesellschaftskritiker, der die Aufmerksamkeit der Behörden und der öffentlichen Meinung auf das soziale Elend der Stadt gelenkt hätte. Als besonders gutes Beispiel für die damals dominante Stimmung diente die konventionelle Art der visuellen Repräsentation der Stadt. György Klösz, der erfolgreiche Innenstadtfotograf, fertigte – im Auftrag der Stadt – eine Reihe von Fotografien über Budapest um 1896. Er trug besonders dazu bei, die alte, zu dieser Zeit teilweise noch unberührte Innenstadt zu verewigen, wobei der Schwerpunkt bereits auf der Präsentation der neuen, modernen Architektur lag. Diese Fotografien bilden eine Dokumentation, die entsprechend den gemeinsamen Bestrebungen der Auftraggeber und des Fotografen zur visuellen Darstellung der Schönheit, Modernität und Vitalität der Stadt diente; nicht zuletzt deshalb wurde ein bildliches Festhalten der sozialen Vielfalt und des heterogenen physischen Erscheinungsbildes der Großstadt hintangestellt; auf die Dokumentation der bedrückenden Welt der städtischen Armut und Beweisstücke des Elends wurde bewusst verzichtet.⁸ Man kann also getrost behaupten, der Amerikaner (New Yorker!) Jacob Riis fand seinesgleichen bei uns nicht.

Bereits zwei Jahrzehnte später, kurz vor dem Ersten Weltkrieg (1913), als der 40. Jahrestag der Vereinigung von Pest, Buda und Óbuda gefeiert wurde, hat der liberale Bürgermeister István Bárczy in seiner Einleitung zum Buch, das aus diesem Anlass herausgegeben wurde, mit etwas Zurückhaltung die nahe Vergangenheit der Stadt gewürdigt.⁹ Er äußerte sich bei der Beurteilung der Arbeit seiner Amtsvorgänger ausschließlich über jene Personen positiv, die in den Jahren nach dem Millennium ihr Amt antraten.

7 Thirring, Gusztáv: Budapest székes főváros a millennium idejében. Budapest 1898.

8 Das Bildmaterial von Klösz wird im Museum Kiscell (Budapest) aufbewahrt. Eine kleinere Auswahl daraus wurde als Buch herausgegeben: *Budapest anno...*, Budapest 1976.

9 Negyvenéves Budapest. Sondernummer von Városi Szemle VI (1913).

Sie waren diejenigen, die die Stadtverwaltung aus dem alten patriarchalen Zeitalter in schwierigen und kritischen Zeiten mit großer Umsicht, harter Arbeit und Weisheit in eine bewegtere moderne Periode hinüberführten, unter deren Fittichen wir alle, die wir heute die höchsten Ämter der Hauptstadt bekleiden, gelernt und gearbeitet haben.¹⁰

Dies signalisiert versteckte Kritik an der früheren Stadtführung und bringt zugleich zum Ausdruck, dass sich die Reformbestrebungen von Bárczy auf die Milderung und Behebung der vom Laisser-Faire-Kapitalismus angeheizten, negativen Auswirkungen der spontanen Urbanisation konzentrierten. Er und seine nahen Kampfgefährten im Rathaus und im öffentlichen Geistesleben glaubten noch aufrichtig an die Kraft der liberalen Ideen, wobei sie wussten, dass sie den Anforderungen gegenüber dem Liberalismus nur dann entsprechen könnten, wenn sie die der Marktlogik entspringenden gesellschaftlichen Probleme durch die Interventionspolitik der (städtischen) Behörden zumindest abzuschwächen versuchten.

Die Verdammung der Stadt

Die offene und immer schärfere Kritik an der Stadt, die als Brutstätte alles Bösen und Abnormalen betrachtet wurde, war in erster Linie nicht seitens des sich erneuernden Liberalismus Anfang des Jahrhunderts am lautesten, sondern seitens der Konservativen. Es ist eine Tatsache, dass der Anfang des moralischen und geistigen Verfalls und der sichtbare Schwund der Anziehungskraft des Liberalismus – obwohl die Modernisierung des Landes und vor allem Budapests in den ersten anderthalb Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts ihren Höhepunkt erreichte – in diese Periode fiel. In Verbindung damit war auch die Beurteilung der Stadt im Wandel begriffen. Der 1919 verfasste und 1920 veröffentlichte geschichtspolitische Essay von Gyula Szekfű, dem führenden Historiker der Ära Horthy, zeigt, wie weit die Budapest- bzw. Liberalismusfeindlichkeit in den 1910er Jahren bereits fortgeschritten war, obwohl sie erst in den 1920er Jahren – unter den für sie günstigen politischen Voraussetzungen – zum vorherrschenden Diskurs wurde.¹¹

Szekfű nahm in seiner heute noch wirksamen Arbeit die Schwachstellen und grundlegenden Sünden des heimischen Liberalismus in Augenschein und stellte sie als Faktoren dar, die in erster Linie für den Zusammenbruch der Monarchie und die Zerlegung des Landes verantwortlich gemacht werden können. Budapest, die Hochburg der liberalen Illusionen, griff er dabei mit besonderer Vehemenz an. Die Wurzel des Phänomens Budapest, meinte er, liege in der großen Zahl hier lebender Vertreter des dem liberalen

10 Bárczy, István, in: *Negyvenéves Budapest* 839.

11 Szekfű, Gyula: *Három nemzedék*. Budapest 1920.

politischen Denken dienenden Judentum bzw. in der von ihm stark beeinflussten politischen und geistigen Elite.

An diesem Punkt lohnt es sich, für einen Augenblick innezuhalten, um die verschiedenen Richtungen des veränderten Diskurses über die Stadt unter die Lupe zu nehmen. Wir haben bereits darauf hingewiesen, dass auch die Reformer, die die grundsätzlichen Werte des Liberalismus weiterhin als ihre eigenen anerkannten, sich aber bereits in die spontanen Marktprozesse einmischten, nicht mehr über die offensichtlichen Sünden der Stadt geschwiegen haben. Genau das motivierte die Stadtführung der Bárczy-Ära (1876-1918) und die Soziologen der intellektuellen Bewegung des bürgerlichen Radikalismus (Oszkár Jászi und seinen Kreis) bei ihrer Suche nach dem richtigen Weg. Dem entsprach auf praktischer Ebene jene Reformpolitik, die sich zu dieser Zeit im Bereich der sozialen Fürsorge¹² und der Infrastrukturentwicklung entfaltete. An sie dachte Péter Hanák, als er behauptete: „Wenn irgendwo und irgendwann, so stand in Ungarn vom Anfang dieses Jahrhunderts der Geist *links*, auf der Seite des Fortschritts.“¹³

Sie bedeuteten also für Hanák die wichtigste Triebfeder des durch die Werkstatt-Metapher definierten Budapest, die er der für Wien verwendeten Garten-Metapher von Schorske scharf gegenüberstellen konnte.¹⁴ Hanák meinte, die ungarische Metropole habe zu dieser Zeit geglüht vor fiebrigen Aktivitäten und aufgeregtem Gewimmel, das alle öffentlichen Plätze, Redaktionen, Cafés und selbst das Rathaus durchdrangen. Die mobilisierende Kraft, die sich hinter dem fieberhaften Tatendrang verbarg, war laut Hanák nichts anderes als jene Einstellung, die zum rationalen Umgang mit den nunmehr bewusst gewordenen schweren Problemen und zur Verbesserung der sozialen Not anregte, und die weiterhin vom liberalen Optimismus genährt wurde.¹⁵

Hanáks treffendes Konzept auf die Waage gelegt, können wir nicht aus dem Auge verlieren, dass seine Narrative auf dem Prinzip der Anwendung der Metonymie beruht.¹⁶ Wenn wir aber im Gegensatz zu ihm vermeiden wollen, die Perspektive des Historikers

12 Vgl. Zimmermann, Susan: Armenfürsorge und Sozialpolitik in Budapest. In: Melinz, Gerhard / Zimmermann, Susan: Über die Grenzen der Armenhilfe. Kommunale und staatliche Sozialpolitik in Wien und Budapest in der Doppelmonarchie. Wien / Zürich 1991, S. 8-103.

13 Hanák, Péter: Der Garten und die Werkstatt. In: Ders.: Der Garten und die Werkstatt. Ein kulturgeschichtlicher Vergleich Wien und Budapest um 1900. Wien / Köln / Weimar 1992 (Kulturstudien bei Böhlau), S. 139.

14 Schorske, Carl E.: *Fin-de-Siècle Vienna. Politics and Culture*. New York 1981; insbesondere S. 279-322.

15 Hanák 1992, S. 132-137.

16 Vgl. „In Metonymy, phenomena are implicitly apprehended as bearing relationship to one another in the modality of part-part relationships, on the basis of which one can effect a reduction of one of the parts to the status of an aspect or function of the other.“ White, Hayden: *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore / London 1973, S. 35. White liefert in dieser Arbeit viele Angaben zur häufigen Anwendung der Metonymie innerhalb der Geschichtsschreibung.

auf diese metonymische Reduktion zu beschränken, können wir die Komplexität der Vergangenheit genauer erfassen: Wir werden ihr Universum nicht mittels eines einzigen hervorgehobenen Elementes zu beschreiben versuchen. Wir werden vielmehr eine Reihe von Zeitströmungen ihrer jeweiligen Bedeutung entsprechend in Betracht ziehen, welche der Stadt nicht wenige prägende Charakterzüge gaben. Somit können endlich auch die offenkundigen Erscheinungsformen des schlechten Allgemeinbefindens, der Besorgnis und des Ressentiments in die Interpretation miteinbezogen werden.

Letztere hängen eng mit dem zu dieser Zeit stattfindenden inneren Wandel des Nationalismus zusammen. Vor der Jahrhundertwende bildete der liberale Konstitutionalismus eine unmittelbare Symbiose mit der Ideologie und dem Gefühl des auf historische Grundlagen zurückgeführten nationalen Identitätsbewusstseins, wurde doch der Dualismus durch die spezifische Kombination des Liberalismus und der (staats)nationalistischen Ideologie politisch legitimiert. Dies unterschied aber zugleich Ungarn vom anderen Teil der Österreichisch-Ungarischen Monarchie, in dem es zu dieser Zeit noch nicht zu dieser Fusion gekommen war.¹⁷ Daher stammt der auffällige (politische) Wille zur inneren Homogenisierung, der jedoch immer nur bis zu dem Punkt durchgesetzt werden konnte, an dem er die innere Beständigkeit des Reiches noch nicht gefährdete.

Die Dynamik der Errichtung des ungarischen Nationalstaates gelangte zur Jahrhundertwende in eine kritische Phase ihrer Entwicklung, als der Begriff der ethnischen Nation den auf der historischen Tradition des Staates basierenden Begriff von Nation abzulösen begann.¹⁸ Deshalb geriet der Liberalismus gegenüber dem aggressiver werdenden Nationalismus immer mehr in die Defensive. All das brachte augenfällige Veränderungen mit sich, auch im Vergleich mit dem ausgehenden 19. Jahrhundert, als der liberale Konstitutionalismus noch als ein für heilig erachtetes historisches Erbe galt. Budapest, ein Werk der Kräfte der bürgerlichen Modernität, passte gut in diese ideelle Konstruktion hinein und konnte so die Segnungen des Bündnisses zwischen Liberalismus und Nationalismus berechtigterweise genießen. Durch die wachsende Unzufriedenheit mit den Lehren und dem Geist des Liberalismus boten der offensichtliche ethnische, konfessionelle und kulturelle Pluralismus des Landes und nicht zuletzt der augenfällige Kosmopolitismus Budapests einem stets wachsenden Teil der Intelligenz und der öffentlichen Meinung eine immer größere Angriffsfläche. Der Antisemitismus, der früher keinen wesentlichen politischen und ideologischen Faktor darstellte und dessen

17 Den Gegensatz zwischen den beiden Teilen des Reiches hinsichtlich der Errichtung eines Nationalstaates signalisiert indirekt, dass die Verknüpfung der österreichischen Staatlichkeit mit der österreichischen nationalen Identität erst nach dem Zweiten Weltkrieg in den Vordergrund rückte. Thaler, Péter: *The nation, the provinces, and the Republic: recent writings on postwar Austrian identities*. *Austrian History Yearbook XXXII* (2001), S. 236.

18 Dieser Wechsel erfolgte aber zu dieser Zeit überall in Europa. Hobsbawm, E. J.: *Nations and Nationalism since 1780. Programme, Myth, Reality*. Cambridge 1990, S. 101-131.

zeitweiliges Auftreten (in der ersten Hälfte der 1880er Jahre) von der Macht um jeden Preis zurückgedrängt wurde, brach unter der Ägide der neokonservativen ideologischen Strömungen nunmehr offen an die Oberfläche. Mit der Stimme der in Antisemitismus gehüllten Gesellschaftskritik und Städtefeindlichkeit wurde jene Anschuldigung laut, die Budapest als Hort des Verbrechens brandmarkte und die verdammenswerten Sünden der Stadt (und des Liberalismus) dem – bereits überaus akkulturierten – Judentum auf die Rechnung setzte, das fast ein Viertel der Bevölkerung der Metropole ausmachte. Die Kriegsjahre trugen ebenfalls wesentlich zu diesem Entfachen einer immer hysterischer werdenden städte- und judenfeindlichen Stimmung bei.

Es wäre jedoch ein Fehler zu meinen, Hardliner und Konservative, genauer gesagt der neokonservativ gesinnte Mittelstand und das Kleinbürgertum hätten die Auffassung des Nationalismus entlehnt, in dem die Xenophobie ein wichtiges Element bildete. Wie breit der Kreis war, in dem diese Idee wirkte, zeigt auch ein Beispiel des jungen Béla Bartók. Er übte in seinen Briefen an seine Mutter aus dem Jahr 1903 scharfe Kritik an der kulturellen und sprachlichen Vielfalt, die ihm im Lande und seiner näheren Umgebung begegnete:

Der Grund für den Verderb der Ungarn wird nicht die Sprache sein, denn die Sprache und der Geist unserer Armee werden ungarisch sein, sondern dass die Einzelnen der ungarischen Nation mit verschwindend geringer Ausnahme allem, was ungarisch ist, so schmerzhaft gleichgültig gegenüberstehen.¹⁹

Um seine Meinung zu bekräftigen, berief er sich einvernehmlich auf eine Rede des chauvinistischen Jenő Rákosi und tadelte seine Mutter weitschweifig, die sich lieber der deutschen Sprache bediente als der ungarischen. „Sprich nur dann eine Fremdsprache“, mahnte er sie, „wenn es unbedingt notwendig ist!“²⁰ Dieses nationalistische Ethos war natürlich nicht ganz unabhängig vom Einfluss des Elternhauses. Der früh verstorbene Vater Bartóks, Direktor einer Elementarschule einer Kleinstadt, hielt es auch noch 1879 für wichtig, dem Emigranten Lajos Kossuth einen Brief zu schreiben.²¹

Die Wucherung der nationalistischen Emotionen und Diskurse zu Anfang des 20. Jahrhunderts nährte sich von jener mit Angst gemischten Sorge, die die irritierende Anwesenheit slawischer und jüdischer „Fremder“ in breiten Kreisen schürte und die viele Menschen – auf beiden Seiten – zur Suche nach einer neuen Identität anspornte. Laut der These von Mórítz Csáky schuf die Erfahrung des auf drei Ebenen zum Ausdruck gelangenden Pluralismus – in der Form der *horizontalen Differenzierung*, der *vertikalen*

19 László, Ferenc: 99 Bartók levél. Bukarest, 1974. Brief Nr. 10, der vom 8. September 1903 datiert ist. S. 37-41., hier S. 37.

20 Ebd., S. 39.

21 Szabad, György: A nagyszentmiklósi Bartók-ház tudatformáló hagyományai. In: História 1 (1981), S. 18-21.

Differenzierung und der *individuellen Fragmentierung* – die Grundlagen für die modernistischen Bewegungen in Wien und Mitteleuropa.²² Die neuen intellektuellen und politischen Entwicklungen, die zu dieser Zeit in der ungarischen Reichshälfte im Gange waren, zeigen allerdings, dass die kulturelle Heterogenität den Aufschwung des kulturellen Modernismus nicht nur förderte, sondern mitunter ernsthaft behinderte. Das Heterogenitätserlebnis, das trotz des unbestrittenen Fortschritts der Akkulturation intensiv war, verpflanzte in nicht wenige Menschen die Idee des Antiliberalismus und des ethnisch motivierten Nationalismus, der durch die Kultivierung konservativer kultureller Codes weitere Bestätigung fand. Dieses Faktum will selbst Csáky in seinen neueren Äußerungen nicht bestreiten:

Eine in solcher Weise heterogene, ‚hybride‘ Lebenswelt war [...] mit ein Grund für diese andauernde individuelle und kollektive Verunsicherung innerhalb einer vorgegebenen besonderen Situation, wenn sich eine Person bewusst zur Anpassung gezwungen sah, was zwangsläufig zu Krisen und Konflikten führte. [...] Unter solchen Umständen ist die Hinwendung zur Vergangenheit jetzt ein Grundelement innerhalb der Herausbildung individueller und kollektiver Identität [...] Nationale Ideologie ist ein Beispiel dafür, wie das Gedächtnis für das Zustandekommen einer kollektiven Identität, die immer den Charakter einer ‚imaginierten Gemeinschaft‘ behält, manipuliert wird.²³

Die Missachtung der Stadt

Die gierige Sehnsucht und fiebrige Suche nach einer neuen Identität kennzeichneten nicht nur diejenigen, die die Stadt wegen ihrer vermeintlichen Sünden heftig angriffen. Die Identitätskrise riss auch jene – nicht allzu zahlreichen, aber von ihrer kulturellen Bedeutung her umso beachtenswerteren – Intellektuellen, Philosophen und Künstler mit, die als Befürworter des geistigen Pessimismus, des Subjektivismus und des wissenschaftlichen Relativismus die negativen Folgen der Modernität zu bewältigen versuchten. Ihre kritische Reflexion entspricht dem Schorskeschen Paradigma, das mit dem Terminus „die Stadt jenseits von Gut und Böse“ bezeichnet wird.

Sie konnten zwischen zwei Lösungen wählen: Die eine mögliche Option war, die Stadt vollkommen und apodiktisch zu verleugnen, infolge dessen konnte Budapest für sie nie zur Metapher der authentischen Modernität werden. Dabei stellte der moderne Urbanismus für die modernistischen Künstler und andere Geistesschaffende im westlichen Teil der Welt (wenn auch nicht immer und überall) eine echte Inspiration dar – die bekanntesten Beispiele dafür waren Paris, New York und später, in der Weimarer Epo-

22 Csáky 2001, S. 107-112.

23 Csáky, Mórítz: Introduction. In: Csáky, Mórítz / Mannová, Elena (Hg.): *Collective Identities in Central Europe in Modern Times*. Bratislava 1999, S. 18-19.

che, Berlin. Der ungarische Modernismus hingegen war, wie auch das Beispiel der Malerei zeigt, weit davon entfernt; die Großstadt war dem Blickfeld der modernistischen Maler ja immer entfallen. Eine der ersten Manifestationen des Modernismus in der Malerei war bezeichnenderweise mit der in einer siebenbürgischen Kleinstadt, *Nagybánya*, errichteten Künstlerkolonie verbunden, und die Maler von Nagybánya hielten sich von der Welt der modernen Urbanität durchwegs fern. Sie setzten es sich zum Ziel, jenes von der frivolen Modernität freie, unverdorbene ländliche Milieu zu finden, das für sie den ungarischen nationalen Charakter auf angemessene Weise repräsentierte. Auch die bildenden Künstler, die tiefer in der Großstadt verankert waren (dort lebten und arbeiteten), neigten nicht dazu, das großstädtische Lebensgefühl zum Ausdruck zu bringen, was auch die Tätigkeit der Malergruppe *A Nyolcak* („Die Acht“) unter Beweis stellte. Diese Maler konnten in ihren Formbestrebungen mit den zeitgenössischen Kunstströmungen in Paris, den Fauvisten und Kubisten, durchaus mithalten, wählten jedoch nur selten oder nie die Großstadt, also Budapest selbst, zum Thema. Ein deutlicher Beleg dafür ist, dass sich auch der kubistische Maler János Kmetty, der übrigens nicht dem Kreis der Acht angehörte, nicht für Budapest, sondern für Kecskemét, einen Marktflecken in der Tiefebene entschied, als er ein kubistisches Stadtbild malte (wofür es übrigens nur wenige heimische Beispiele gibt).

Ihre Abwendung von Budapest mag auffälliger sein als jene der akademischen Maler, denn während sich mit Lajos Bruckner ein akademischer Maler fand, der Budapest bzw. den Markt auf dem Pester Donaukai festhielt, obwohl er in den 1880er Jahren gerade nicht in der ungarischen Hauptstadt sondern in Paris lebte, gab es dafür seitens der Modernen kein Beispiel. Dies dürfte mit zwei Dingen zusammenhängen: Einerseits damit, dass sie – wie oben, in Zusammenhang mit den Malern von Nagybánya bereits erwähnt – die Stadt nicht für national genug hielten; andererseits damit, dass sie das Gefühl hatten, die akademische Malerei habe Budapest bereits allzu sehr für sich reserviert, und indem die modernen Maler sich gegen den Historismus auflehnten, erschien es ihnen besser, dieses Terrain vollends zu verlassen. Selbst wenn sie ein städtisches Thema wählten, dachten sie nicht an Budapest, sondern in erster Linie an Kleinstädte.²⁴ Es ist also keine Übertreibung, in Zusammenhang mit der modernistischen Malerei festzustellen: „Budapest regte die Maler einfach nicht direkt an.“²⁵

Dies gestaltete sich auch im Falle Bartóks nicht viel anders, der die klassische Musiksprache radikal erneuerte. Es ist eine Tatsache, dass seine Musik das Lebensgefühl

24 Sármany, Ilona: *Ecset által homályosan? Fővárosok és festők.* Budapesti Negyed 14 (Winter 1996), S. 83-84.

25 Forgács, Éva: *Avant-garde and conservatism in the Budapest art world: 1910-1932.* In: Bender, Thomas / Schorske, Carl E. (Hg.): *Budapest and New York: Studies in Metropolitan Transformation: 1870-1930.* New York 1994, S. 317.

des modernen Menschen getreu zum Ausdruck brachte: Der Bartóksche „Missklang“ ließ das städtische Lebensgefühl ertönen. Zugleich verbirgt sich in der Tiefe dieses unverfälscht großstädtischen Rhythmus und dieser Klangwelt des 20. Jahrhunderts die Melodienwelt der archaischen ungarischen Folklore. Bartók, mit Zoltán Kodály an seiner Seite, tat alles dafür, die originale ungarische (bzw. mitteleuropäische und balkanische) Bauernmusik zu sammeln und an die Oberfläche zu bringen, sie notenschriftlich festzuhalten, zu analysieren und vor allem zu systematisieren. Diese Musik beschrieb er folgendermaßen:

Das Beharren der ungarischen Bauern auf dem *isometrischen Melodiostrophenbau* und auf gewissen *pentatonischen Wendungen* ist von den ältesten Melodien bis zu den neuesten deutlich zu erkennen; die große Beliebtheit des *anpassungsfähigen* Rhythmus *tempo giusto* ist von den ziemlich alten Tonfolgen bis zu den neuesten bemerkbar [...] Einerseits gelang es den Bauern, einige Merkmale ihrer alten Musik zu bewahren, andererseits verschlossen sie sich nicht gegenüber neuen Entwicklungsmöglichkeiten: Dem ist die Entstehung eines völlig homogenen, von allen anderen Bauernmusiken abweichenden, ausgesprochen rassisch geprägten neuen Stils zu verdanken, der durch starke Fäden mit dem nicht weniger rassisch geprägten alten Stil verknüpft ist.²⁶

In diesem Zusammenhang darf man auch den literarischen Modernismus der Jahrhundertwende nicht vergessen, dessen wichtigsten Brennpunkt die 1908 gegründete Zeitschrift *Nyugat* („Westen“) darstellte. Die Schriftsteller, die sich um sie gruppierten, legten oft Zeugnis von ihrer Sehnsucht nach der Flucht aus der Großstadt ab – ein Großteil von ihnen kam zudem aus der Provinz in die Hauptstadt. Gyula Krúdy etwa „urbanisierte“ in seiner von sonderbarer Stimmung geprägten Prosa das Landleben, wobei er auch in der Großstadt nicht aufgab, seine Nostalgie für die ländliche Atmosphäre zu pflegen (seine Schriften waren zugleich meist dem Thema Budapest gewidmet). Zu erwähnen ist auch der modernistische Lyriker und Prosaist Dezső Kosztolányi (und natürlich Mihály Babits – beide stammten ebenfalls aus der Provinz), der durch und durch Individualist war, und dessen literarisches Idealbild jegliche Form der politischen und ideologischen Verpflichtung ausschloss.²⁷

Zum Schluss sei der Größte von allen, Endre Ady, der unverfälschte modernistische Dichter erwähnt, der lange nach seinem Tod zur zentralen kulturellen Persönlichkeit der Nation wurde. Seine Rolle lässt sich allerdings nicht darauf zurückführen, dass er bloß das Sprachrohr eines idyllischen, vielleicht kämpferischen (progressiven) Nationalismus gewesen wäre, als jemand, der nicht einmal durch den Wind der Entfremdung von der Modernität berührt wurde. Adys Kunst und auch seine äußerst rätselhafte Persönlichkeit sind eine schwer zu klärende Frage, denn in seiner Lyrik verdichteten sich der formauf-

26 Bartók, Béla: A magyar népdal. Hg. von Dorrit Révész. Budapest 1990. (Bartók Béla írásai 5), S. 81.

27 Lackó, Miklós S.: The role of Budapest in Hungarian literature: 1890-1935. In: Bender / Schorske 1994, S. 360.

lösende Ausdruck des skandalös-modernen Lebensgefühls und die *prophetische* Attitüde der starken nationalen und politischen Verpflichtung und des Engagement. Dennoch: Ady, ebenfalls ein Künstler ländlicher Herkunft, wurde nicht müde, Budapest (und die Stadt im allgemeinen) lobzupreisen, während er gerade gegen die „Humbugnationalisten“ aufbrauste, die das Bauerntum und die Provinz gegenüber der Stadt verzärtelten:

Über das Wunder und die unabwaschbare blutige Sünde des heutigen, fast millionengroßen Budapest haben die neuen Legendenfabrikanten schon genug, bis zum Überdruß gesprochen und geschrieben. Es ist wahr, dass diese Stadt aus einem widerspenstigen und übereiligen Wunder plötzlich großgewachsen war, und es stimmt auch, dass der sündige Preis dieser Stadt von einem kleinen linkischen und verkrüppelten Land mit blutigen Opfern bezahlt wurde. Egal, eine Stadt kann nur so geboren werden, und Budapest mußte mindestens so groß und städtisch werden, wie es ist, sonst wäre Unheil über uns hereingebrochen.²⁸

Was Adys Lebenswerk betrifft, gilt eines als sicher: Der Lyriker war eng mit den westlichen Formen der Avantgarde verbunden. Wie einer seiner neuen Interpreten bemerkt, ist der Einfluss Nietzsches auf Ady kaum zu überschätzen:

Neben den Einflüssen des Symbolismus und von denen wesentlich abweichend, entdeckte Ady am Beispiel seines [d.h. Nietzsches – G. Gy.] Werks das archetypische Verhalten wieder und schuf eine ‚neue‘ Vorstellung von dem Dichter und der Dichtkunst...²⁹

Ady war also einerseits ein scharfstimmiger Kritiker des ungarischen Brachlandes, das als Reich der asiatischen Barbarei betrachtet wurde; zu dieser Rolle befähigte ihn auch sein unleugbares Außenseitertum. Andererseits war er tief in die ungarische nationale Gemeinschaft eingebettet, und somit erlebte er die Kritik als eine Katastrophe der hart gezeißelten Gemeinschaft und gab dieses Erlebnis weiter. Den verlogenen und provinziellen ungarischen Nationalismus verkündete er also nicht mit der abweisenden Geste eines Kosmopoliten, sondern als Prophet des neuen europäischen und demokratischen nationalen Bewusstseins.³⁰ Diese für ihn so charakteristische Ambivalenz war übrigens oft auch für den kulturellen Modernismus in Ostmitteleuropa kennzeichnend, zu dessen zentralen Figuren Ady gehörte.

Das Phänomen des Modernismus, das sich auf der Ebene des wissenschaftlichen Diskurses zeigte, verlieh gleichzeitig auf plastische Weise der völligen Entfremdung der Ästheten Ausdruck. Eine kleine Gruppe von Philosophen und Kunstkritikern, die sich zum *Vasárnapi Kör* („Sonntagskreis“) zusammenschloss (György Lukács, Lajos Fülep, Béla Balázs, Károly Mannheim und Arnold Hauser, um nur die wichtigsten Namen zu erwähnen), vertraten einen Extremfall der Entfremdung von der Stadt (dem Liberalis-

28 Ady, Endre: Városos Magyarország. In: Ders.: Publicisztikai írásai. Bd. III. 1908-1918. Zusammengestellt und kommentiert von Erzsébet Vezér. Budapest 1977, S. 326.

29 Pór, Péter: Meditáció Ady újraolvasásának esélyeiről. In: Holmi 3 (2003), S. 299.

30 Vgl. Szabó, Miklós: Gondolatok a kulturális autonómia és a politikai demokrácia viszonyáról. Kultúra és Közösség 5 (1988), S. 20.

mus und der bürgerlichen Modernität). Diese Denker, die zumeist noch am Anfang ihrer Laufbahn standen und ihre wissenschaftlichen Karrieren erst in der Zwischenkriegszeit oder danach verwirklichten, wollten restlos aus der Welt ausziehen; sie strebten danach, sich in die Innenwelt der Seele, ins reine und esoterische Reich des Geistes (wenn man so will, in den ‚Garten‘) zurückzuziehen. „Wenn es eine heutige Kultur gibt“, schrieb Lukács in seinem vielsagend betitelten Essay *Eszttikai kultúra* (‚Ästhetische Kultur‘), „kann es nur eine ästhetische Kultur sein.“ Die materielle Kultur (das Reich der Modernität), setzt er seinen Gedankengang fort, sei ja „höchstens ein Weg in Richtung einer Kultur, sie sei nichts anderes als bloße Möglichkeit, denn sie ist ja Materie der formenden Macht der Kultur“. Alles, was wirklich zähle, „spielt sich in der Atmosphäre der Seele ab“.³¹

Doch haben sich die Ästhetiker nur von ihrer eigenen Klasse oder von der Gesellschaft selbst entfremdet?³² Die daraus folgende Frage lautet: Wenn sie sich gegen ihre eigene Klasse gewandt haben, von welcher Klasse ist denn eigentlich die Rede?

Was die erste Frage betrifft, hätten die Philosophen des *Sonntagskreises* laut einiger Meinungen nicht nur ihrer engeren Klasse, sondern auch der Gesellschaft als solcher „das Vertrauen entzogen“.³³ Darüber, wie sich ihr Verhältnis zu ihrer eigenen Klasse, wie sie ihnen vom familiären Milieu auf direkte Weise vermittelt wurde, gestaltete, können wir auch empirisch einiges in Erfahrung bringen, wenn wir z.B. die Memoiren des namhaften Kunsthistorikers Károly Tolnay (Charles de Tolnay), der in den 1910er Jahren zwar noch in den Flegeljahren war, aber bei den Diskussionen des *Sonntagskreises* bereits regelmäßig erschien, in die Hand nehmen:

Die Geschichte einer Determination und einer Erlösung: *Freiheitskampf!* Das Milieu der Leopoldstadt; die Wohnungen der Neureichen... Geräumige, gemütliche Zimmer. Die zynischen, an nichts glaubenden Klassenkameraden und die Kleidung von Polacsek, die Wichtigkeit des Essens (Gebäude), die unseligen Verhältnisse zwischen Vater und Mutter [...] Der Puritanismus, die Strenge, der Anstand und die Ehrbarkeit, die versteckte Güte des Vaters. Das Schwanken, die Lockerheit, das Halbkünstlerische (Lyrik-Musik) und der Sentimentalismus der Mutter.

Der Anfang meiner *Erlösung* setzte im Alter von 13 Jahren plötzlich ein [...] Die Kunst wurde zu meinem Idol. Damit war alles dafür vorbereitet, dass in meinem Leben das wahre ‚Musterbild‘, der ‚Heiland‘ erscheint und ich mit der Determination endgültig Schluss mache [...] Ich begann unter

31 Lukács, György: *Eszttikai kultúra*. Budapest 1913, S. 12., bzw. 28.

32 Diese Frage wurde ursprünglich von Schorske folgendermaßen formuliert: „the Austrian aesthetes were alienated not from their class, but with it from a society that defeated its expectations and rejected its values“. In: Schorske 1981, S. 304. Laut späteren Erinnerungen von Hauser versammelten sich regelmäßig zwölf bis zwanzig Menschen bei den Sitzungen des später berühmt gewordenen „literarischen Salons“. Hauser, Arnold: *Találkozásaim Lukács Györggyel*. Budapest 1978, S. 51.

33 Diese Ansicht wird am entschiedensten von Gluck vertreten. Gluck, Mary: *Georg Lukács and His Generation 1900-1918*. Cambridge, Mass. 1985, S. 84.

dem Einfluss dieses Musterbildes mein eigenes Leben umzuformen. Dies war natürlich nur negativ möglich, solange ich zu Hause lebte. Das heißt: Ich betrachtete den bürgerlichen Wohlstand, die reichen Mahlzeiten, den Luxus, der mich umgab, mit *Verachtung*. Die Armut zog mich an, weil sie ‚anders‘ war, vielleicht wahrhafter.

Meine Studienjahre, in denen ich bereits im Ausland lebte, brachten für mich die ‚endgültige‘ Emanzipation. Die Emanzipation vom liederlichen Leben eines vermögenden Bürgersohnes und die Verlobung mit dem Ideal des Geistesmenschen.³⁴

All das kann man überhaupt nicht außergewöhnlich nennen, ähnliches kennzeichnete ja im Großen und Ganzen auch die lieblose Beziehung von György Lukács zu seinem reichen Bankier-Vater (und zu seiner verachteten Mutter) sowie sein geistiges Verhältnis zu Budapest (und zu Wien!), welches die jüdische und Gentry- (gentroide) Welt der Leopoldstadt verkörperte.³⁵

Wie genau sich die in den Ästhetizismus flüchtenden jungen Intellektuellen von der „bürgerlichen“ Gesellschaft entfremdeten, wird aufgrund dieses Quellenmaterials kaum zu beantworten sein. In Kenntnis ihrer jugendlichen Suche nach dem eigenen Weg, d.h. die Mittel der Biografieforschung mobilisierend, kann allerdings mit gutem Grund angenommen werden, dass ihre Entfremdung nicht gerade umfassend war. Dies äußerte sich etwa paradigmatisch in der Laufbahn von György Lukács vor 1918, über die der Autor der bisher genauesten Aufarbeitung dieses Werdegangs folgendes feststellte:

Es ist schwer zu bestreiten, dass Lukács aus verschiedenen Gründen nicht in den Kreislauf der ungarischen Gesellschaft und der ungarischen Literatur gelangen konnte – und vielleicht auch nicht wirklich wollte –, in mancher Hinsicht hat er ja diese, seiner Beurteilung nach veraltete und provinzielle Welt, die geistig von den Gentrys und dem Liberalismus geprägt war, tief verachtet – bis auf Ady, der die einzige Ausnahme bildete. (Lukács betrachtete das Wort ‚liberal‘ eigentlich fast als Schimpfwort.) Er konnte und wollte aber auch nicht außerhalb dieser Welt bleiben.³⁶

Er kam dieser Welt wirklich in die Nähe, als er nach Deutschland (Heidelberg) fortging – ihm erging es also in dieser Hinsicht genauso wie dem oben zitierten Tolnay.

Die Problematik des engen Zusammenhangs zwischen dem Judentum und dem Modernismus ist auch im Falle der Ästheten des *Sonntagskreises* und natürlich den von der Zeitschrift *Huszadik Század* („Zwanzigstes Jahrhundert“) zusammengehaltenen Soziologen, den so genannten bürgerlichen Radikalen (Jászi und sein Kreis) unumgänglich. Laut einer oft verlautbarten Beurteilung verbergen sich hinter jeder modernistischen Bewegung Mitteleuropas der eigenartige kulturelle Habitus der Intelligenz jüdischer Herkunft (Assimilation, Pluralität) und die in der jüdischen Identitätskrise verwurzelte Sensibilität (Marginalisierung, Vereinsamung). Nicht nur für Budapest, sondern auch

34 Blätter aus dem Buch „Mindenek könyv“. Aus den Briefen und Tagebucheintragungen von Károly Tolnay (III). Hg. von Júlia Lenkei, in: *Holmi* 3 (2003), S. 370–371.

35 Hanák, Tibor: Lukács György indulásának szellemi környezetrajzához. In: *Híd* 4 (1972), S. 516.; Bendl, Júlia: Lukács György élete a századfordulótól 1918-ig. Budapest 1994.

36 Bendl 1994, S. 133.

für Wien (sogar für Prag) wurde diese These formuliert, mit der man suggerieren wollte, dass in der Tiefe der modernistischen Bewegungen das jüdische Mittel- und Großbürgertum, die junge Generation der sich gegen die Väter auflehrenden revoltierenden Intellektuellen stünden; jene, die sich gleichzeitig gegen den identitätszerstörenden Prozess der Assimilation und den den Marktkapitalismus unterstützenden Liberalismus, die Muttersprachlichkeit der Modernität, wandten.³⁷

Diese soziologische Begründung der Kulturgeschichte ist aber auffällig reduktionistisch und damit nicht in der Lage, die Vielfalt der empirischen (perzeptuellen) Wirklichkeit und ihre innere Widersprüchlichkeit zu berücksichtigen.³⁸ Dies dürfte der Grund dafür sein, dass sich Hanák die zitierte Auffassung nicht ganz zu eigen machte, obwohl er die besondere intellektuelle Sensibilität des mitteleuropäischen Judentums immer betonte. Er erkannte aber auch an, dass das Judentum in erster Linie in der Finanzierung (manchmal dem Management) der Kultur und nur zum Teil in der unmittelbaren Herausbildung der modernistischen Kultur einen Löwenanteil hatte.

Was am meisten auffällt ist, dass in Budapest traditionelle soziale Schichten, der schwächer werdende Adel eingeschlossen, in großem Umfang [an den verschiedenen kulturellen modernistischen Bewegungen] partizipierten.³⁹

Von unserer Seite würden wir letzteres Argument bevorzugen und weiterentwickeln. Es genügt, einen flüchtigen Blick auf den gesellschaftlichen (elterlichen) Hintergrund der Budapester Ästheten zu werfen, um sofort an der allgemeinen Erklärung der jüdischen Identitätskrise zu zweifeln. Nun fassen wir die gesellschaftliche Herkunft von Lajos Fülep, der neben György Lukács eine andere ausschlaggebende geistige Figur des *Sonntagskreises* war, näher ins Auge. Unsere Wahl wird auch dadurch begründet, dass in den oben zitierten Memoiren Tolnays jener gewisse „Heliand“, unter dessen Einfluss sich der junge Mann auf den schwierigen Weg der *Emanzipation* machte, niemand anders war als

der Calvinist Lajos Fülep [, der...] die kleinliche Geldgier, das Rennen nach dem Geld verachtete, ein kompromissloser Schriftsteller, d.h. ein Mann des Geistes war und als solcher lebte, und folgendes lehrte: Man darf kein Opportunist sein und muss seiner Überzeugung treu bleiben; er offenbarte die *Schönheit* und den Wert des festen Charakters statt des bequemen Opportunismus.⁴⁰

37 McCagg, William O.: *Jewish Nobles and Geniuses in Modern Hungary*. New York 1972; Beller, Steven: *Vienna and the Jews 1867-1938. A Cultural History*. Cambridge 1989.

38 Dieses Konzept, vor allem in Bezug auf den Sonntagskreis, blickt auch in der ungarischen Fachliteratur auf eine große Tradition zurück, s. Novák, Zoltán: *A Vasárnap Társaság*. In: Kiss, Endre / Nyíri, János Kristóf (Hg.): *A magyar filozófiai gondolkodás a századelőn*. Budapest 1977, S. 303-310; Gluck 1985, S. 84.

39 Hanák, Péter: *The Garden and the Workshop. Essays on the Cultural History of Vienna and Budapest*. Princeton, N. J. 1998, S. 173.

40 Tolnay Blätter, S. 371. Anm.: Lajos Tihanyi, der modernistische Maler, hielt den „christushaften“ Lajos Fülep 1915 in einem Porträt fest, das mit der zitierten Charakterisierung völlig übereinstimmt.

Und woher kam dieser ätherisch erhabene, völlig entfremdete Kunstphilosoph und Kunstkritiker? Fülep wurde in eine kleinbürgerliche, oder eher bescheiden-mittelständische ländliche Intellektuellenfamilie hineingeboren, die darüber hinaus, dass sie nicht jüdischer Herkunft war, auch nicht als assimiliert bezeichnet werden konnte. Füleps Vater war Tierarzt in einer südungarischen Kleinstadt, der ursprünglich Schmied gelernt und die Veterinärmedizinische Hochschule erst im Erwachsenenalter absolviert hatte. Die alten Eltern, die meistens mit schweren finanziellen Sorgen kämpften, waren von Zeit zu Zeit auf die Unterstützung ihres Sohnes angewiesen. Füleps Verhältnis zu seinen Eltern erinnert also in keiner Weise daran, was das Bild von der (emotionalen und materiellen) Beziehung zwischen Tolnay oder Lukács und ihren Eltern zeigte. Die Sozialisation von Fülep, der manchmal sogar als „Heliand“ zu wirken vermochte, dient also nicht für jene geistige Reifung als paradigmatisches Beispiel, die man üblicherweise in Zusammenhang mit einem modernistischen Künstler und Nietzscheaner-Denker identifiziert, der unter den Voraussetzungen der jüdischen Marginalisierung und individuellen Fragmentierung heranreifte und sein Lebenserlebnis daraus schöpfte.⁴¹

Epilog

Es gibt also kein maßgebendes soziales Schema, aus dem die höhere Sensibilität für das modernistische Lebensgefühl leichtthin abgeleitet werden könnte. Hinter der tiefen inneren (seelischen) Verunsicherung, die oft als Voraussetzung dafür angegeben wird, ist nämlich in der Regel die Wirkung von sehr verschiedenen, voneinander fern liegenden gesellschaftlichen Situationen und Dynamiken gleichermaßen zu entdecken. Der gesellschaftliche Übergang, in dem sich jene individualisierte Persönlichkeit befindet, die aus traditionell(er)en gesellschaftlichen Gruppen und/oder aus einem nicht-modernen städtischen oder dörflichen Milieu in der modernen Großstadt ankommt, kann genauso als Quelle der künstlerischen und wissenschaftlichen Sublimation des modernistischen Lebensgefühls dienen wie das erschütternde Erlebnis der Ernüchterung über die (jüdische) assimilierte bürgerliche Mittelschicht und die obere Mittelklasse. Die großstädtische Intelligenz, die von überall her in dieselbe Stadt strömte und zur festen gesellschaftlichen Integration nunmehr unfähig war, fand ihre Identität letztlich in einem gemeinsamen Lebensgefühl, für das vielleicht der Mannheimsche Begriff „schwebende Intelligenz“ (*floating intellectuals*) am meisten zutrifft. Diesen Begriff definierte der bereits seit zehn Jahren in Emigration lebende Mannheim wie folgt:

41 Quelle der vorgetragenen Daten zu Füleps familiärem Hintergrund: Németh, Ferenc: A Fülepcsalád Becskerekén. Újvidék 1997.

Ihr Hauptmerkmal ist, dass sie sich in wachsendem Maß aus den fortwährend sich verändernden sozialen Schichten und Lebenssituationen rekrutiert und dass ihre Denkweise sich nicht mehr der Steuerung durch eine burgähnliche Organisation unterwirft.⁴²

Am Endpunkt der parallelen, voneinander aber unabhängigen gesellschaftlichen Übergangsprozesse angelangt, tun sich mehrere ideelle und mentale Optionen auf. Innerhalb der gedanklichen Konstruktion, die mit der Metapher der sündhaften Stadt hergestellt wurde, konnte man damals mindestens zwischen zwei Alternativen wählen: Die eine bot die totale Ablehnung des Modernismus, die andere die restlose Auflösung in ihm als Lösung der Identitätskrise. Doch gab es auch eine dritte Alternative, jene der weiteren Verbesserung des Modernitätsprojektes, der Weg der unablässigen Korrektur, d.h. der eifrigen Verwirklichung der Reformen. Die eine Gruppe, die sich der ersten Option verpflichtete, umfasste die Befürworter des Konservatismus und später des Rechtsradikalismus, die letzterwähnte Gruppierung vereinte die Reformpolitiker und die geistigen Erneuerer des Liberalismus.⁴³ Zwischen diesen beiden standen die Verkünder des künstlerischen Modernismus, des Nihilismus, Relativismus und Skeptizismus sowie des ungezügelter Individualismus.

Viele verschiedene gesellschaftliche Kontexte können also als Voraussetzung für die Entstehung der kulturellen (und ideologischen) modernistischen Bewegungen dienen, doch aus ihnen allein kann nicht mit Sicherheit vorausgesagt werden, unter welchen bestimmten Umständen wer, wann und wo das Ziel erreicht. Während fast alle Forscher über dieses Thema darüber einig sind, dass die Identitätskrise, die das modernistische Lebensgefühl generiert, mit einem konkreten gesellschaftsgeschichtlichen Prozess in Verbindung gesetzt werden kann, herrscht keine Einigkeit darüber, welche den gesellschaftlichen Übergang getreu repräsentierenden Kontexte für die modernistischen Bewegungen in erster Linie verantwortlich sind. Das ist eines der zu lösenden Rätsel jenes anderen Modernismus (*other modernism*), der an der Jahrhundertwende in Mittel- und Osteuropa ins Leben gerufen wurde.⁴⁴

Aus dem Ungarischen von Magdolna Kocziha

42 Mannheim, Karl: *Ideology and Utopia. An Introduction to the Sociology of Knowledge*. New York n. d., S. 12. Zur Frage, wie sich die geistige Beziehung zwischen Lukács und dem jungen Mannheim vor 1918 gestaltete, s. Gábor, Éva: *Adalékok a fiatal Mannheim Károly portréjához*. In: Kiss / Nyíri 1977, S. 440-472.

43 Bei letzteren entsprach das der geistigen Einstellung, die im klassischen Liberalismus kodiert war. Denn: „Der klassische Liberalismus wollte keine allumfassende universelle Weltanschauung sein, nur ein politisches Programm, das sich die Bereinigung gewisser konkreter gesellschaftlicher und politischer Probleme zum Ziel setzt.“ Geuss, Raymond: *Rossz közerzet a liberalizmusban*. In: BUKSZ, Frühling 2003, S. 61.

44 Zu den anderen Modernismen (*other modernisms*), diesem vom westlichen Modernismus augenfällig anweichenden kulturellen Phänomen, siehe die Studien in *Austrian History Yearbook*, die unter dem Titel *The Other Modernisms: Culture and Politics in East Central Europe* diesem Thema gewidmet sind, (XXXIII, 2002), S. 141-239.

Politisches Denken in Ungarn in der Zeit des Dualismus

In meinem Vortrag, der die Grundlage für diesen Aufsatz bildete, versuchte ich, das ungarische Geistesleben in der Zeit des Dualismus skizzenhaft zusammenzufassen. Aus Gründen des Umfangs hob ich, statt ausführliche Analysen anzustellen, nur die wichtigsten Wendepunkte hervor und rückte dabei vor allem die Aspekte der Untersuchung des politischen Denkens in den Vordergrund. Mit den anderen Bereichen des geistigen Lebens, wie z. B. Philosophie, Wissenschaftstheorie, Literaturkritik und Geschichtsschreibung, konnte ich mich nur insofern beschäftigen, als sie besonders tief auf das öffentliche Leben und die Prinzipien der Gemeinschaftsbildung einwirkten. In dieser schriftlichen Version der Zusammenfassung werde ich mich mit den geistigen Strömungen, die die Prinzipien der Gemeinschaftsbildung implizieren, auseinandersetzen, und zwar vor allem unter dem Aspekt, welches Gesellschaftsbild und welche gesellschaftsbildende Absicht sie bargen bzw. welche intellektuellen Gruppen sich an ihrer Ausgestaltung beteiligten. Die Vermittlung der Ideen ist in erster Linie eine Leistung der Intellektuellen, man kann jedoch – allein schon aufgrund der gemeinschaftlichen Ausrichtung der politischen Ideen – nicht außer Acht lassen, inwieweit sie zum Bestandteil des öffentlichen Denkens geworden sind.

In der Anschauung der ungarischen Intelligenz und politischen Elite bewirkte 1848-1849 bekanntlich eine markante Wende. Während in den Jahren davor die Auffassung vom Dasein und von der Gesellschaft von Selbstvertrauen und wirklichkeitsformender Absicht (die vom romantischen Originalitätsanspruch und Berufungsgefühl genährt wurden und deren Ziele im Zeichen der Ausweitung der Freiheit standen) geprägt war, kam es nach der Niederschlagung des Freiheitskampfes zu einer tiefgreifenden Verunsicherung, nicht nur im Bezug auf den Glauben an die göttliche Vorsehung und das Gefühl dieses Mangels als Gemeinschaftsangelegenheit auf die ganze Nation ausgedehnt, sondern auch im Bezug auf die Vorstellung von der zielgerichteten Entwicklung, die Annahme der allmählichen Entwicklung der Menschheit.¹ Die Enttäuschung ließ neben der projektiven Abwälzung der Verantwortung auch Stimmen der Selbstanschuldigung laut werden und verstärkte die Skepsis und das Gefühl des Illusionsverlustes. Philosophie, Literaturkritik und Kunst, an denen sich das öffentliche Denken orientierte, betonten die

1 So wird auch das Weltbild des Schriftstellers Zsigmond Kemény nach 1849 von Mihály Szegedy-Maszák charakterisiert. Szegedy-Maszák, Mihály: Zsigmond Kemény. In: Ders.: *Világkép és stílus*. Budapest 1980, S. 300, 305.

Notwendigkeit einer reflektierteren Daseinsanschauung und einer realistischeren und nüchterneren Wirklichkeitswahrnehmung. Die Ernüchterung der Gesellschaft und die Aufforderung zur Selbsterkenntnis wurden zum Programm, das die verschiedenen tradierten Zielvorstellungen, Ideen und Verhaltensnormen als Illusionen ablehnte. Dieser Riss in der progressiven Anschauung bewirkte bei manchen Menschen, dass sie einige Elemente ihres Freigeistes gegen konservativere eintauschten.²

Die Exaktheit und Kenntnisnahme der Realitäten wurde zum grundsätzlichen Anspruch, zu dem auch die Philosophie geistige Anhaltspunkte zu bieten versuchte. In den 50er Jahren versprach Gusztáv Szontagh, der sich der Herausbildung einer selbstständigen nationalen Philosophie hingab, ein für die Empirie und induktive Wissensaneignung offenes, der Wirklichkeit zugewandtes Konzept, mit dem er zugleich die Entfaltung des Positivismus förderte. Auf der Basis von Harmonie- und Konsensanspruch bezog er die inhaltlichen Normen der Religion, Moral, Wissenschaft und Kunst eng aufeinander und formulierte somit gegenüber diesen Bewusstseinsbereichen genaue normative Anforderungen. Die Bestrebungen dieser Tendenz wurden von János Erdélyi, der die bedeutendste philosophische Arbeit dieser Zeit hervorbrachte, aus Hegelscher Sicht kritisiert, denn er meinte, die Philosophie sei die Wissenschaft der universellen Wahrheiten, weshalb man das Besondere und Nationale nicht gegen die universelle Richtung ausspielen könne, sondern das Denken das Besondere, Nationale mit dem Allgemeinen, der Menschheit verbinden müsse.³

Als Gegenwirkung zum idealistischen Denken und der spekulativen Philosophie verbreiteten sich die Thesen des Materialismus, die in den 60er Jahren der ungarischen Öffentlichkeit bereits bekannt waren. Die Materialisten, wie z.B. der freigeistige Ferenc Mentovich, wurden häufig angegriffen. Sogar jene, die die Verbreitung des naturwissenschaftlichen Denkens für wichtig hielten, haben die aus den Naturwissenschaften abgeleiteten philosophischen Folgerungen als Spekulationen bewertet und abgelehnt; angesichts von Lehren, die sich zur Unvergänglichkeit der Materie bekannten und die Unsterblichkeit der Seele und den freien Willen leugneten, fürchteten sie um die religiöse Weltanschauung und die moralischen Normen.⁴ Bald wurde in Ungarn neben mehreren wissenschaftlichen Theorien auch der Darwinismus bekannt, der später großen Einfluss auf das öffentliche Denken ausüben sollte. Das Interesse für die Naturwissenschaften begünstigte auch die Aufnahme des Positivismus, was sich wiederum fruchtbar auf die Erneuerung des Liberalismus im Westen auswirkte. Diese Tendenz und ihre Auswirkungen verbreiteten sich in Ungarn erst in den 70er Jahren.

2 Z. B. über Eötvös meint Endre Kiss, dass sein Liberalismus nach den Revolutionen mit konservativen Elementen aufgeladen wurde. Kiss, Endre: A magyar filozófia fő irányai a szabadságharc bukásától a kiegyezésig. Magyar Filozófiai Szemle 1-2. (1984), S. 34.

3 Ebd., S. 35-54.

4 Ebd., S. 54-60.

Die Mitglieder der einstigen zentralistischen Gruppe, wie z. B. Antal Csengery, wandten sich von der Geschichtsauffassung der Romantik deshalb ab, weil sie meinten, die Geschichtsschreibung habe nicht mehr die Aufgabe, das Publikum zu begeistern – dies könne ja leicht in extreme “Schwärmerei” und revolutionäre Träumerei umschlagen –, sondern zur Mäßigung und Wirklichkeitskenntnis zu mahnen, wobei als Methoden Quellenkritik und Philologie empfohlen und die Wichtigkeit der Sachlichkeit hervorgehoben wurden.⁵

Die Literaturkritik folgte ebenfalls den erwähnten philosophischen Bestrebungen. Darüber hinaus, dass sie für das Engagement der Literatur für die Gemeinschaft, die Stärkung und den Schutz des nationalen Charakters sowie für die Fortsetzung des Programms der aus dem Volkstum herausgebildeten nationalen Originalität plädierte, trat sie mit einem entschlossenen Konsensanspruch auf, eine wissenschaftliche Synthese aus alten und neuen Anschauungen herbeizuführen. Die Kritiker, u. a. Pál Gyulai, János Arany, János Erdélyi und Zsigmond Kemény erkannten, dass die Kunst nie wieder zu den Idealisierungsformen der Klassik und Romantik zurückkehren konnte, dennoch strebten sie an, dem totalen Illusionsverlust durch die Neuinterpretation der Idealisierung Einhalt zu gebieten. Sie erhoben die Versöhnung, die Wiederherstellung der inneren Harmonie des enttäuschten, mit sich selbst, der Welt und sogar mit Gott hadernden Menschen zur weltanschaulichen und ästhetischen Norm. Die Norm, die sich auf die Wirkung des Kunstwerkes konzentrierte, postulierte – als säkularisierte Form des Sühneopfers in der Theologie und in Anlehnung an die Tradition der kathartischen inneren Läuterung – den Weg, der zur Beruhigung führen sollte, als etwas, das man zu erkämpfen und zu erleiden hatte. Jene Gruppe von Kritikern, die auch als literarische Deák-Partei bezeichnet wurde, begann – während sie die Normen für das öffentliche Denken vorgab – ihre Positionen im öffentlichen Leben bereits seit den 60er Jahren institutionell abzusichern. Ihre Kulturauffassung, die gleichsam zur offiziellen gemacht wurde, erschien in den Augen der nachkommenden Generation anachronistisch.⁶

Die ungarische politische Literatur reagierte auf die neue nachrevolutionäre Situation zur gleichen Zeit und mit derselben Interpretation wie das europäische politische

5 Sötér, István (Hg.): A magyar irodalom története 1849-től 1905-ig. Budapest 1965, S. 90-94.

6 Ebd., S. 26-37, 59-66, 85-90, 378-387., Kiss 1984, S. 60-68., Dávidházi, Péter: Hunyt mesterünk. Arany János kritikus öröksége. Budapest 1992, S. 221-239., Varga, Pál S.: A gondviselés hittől a vitalizmusig. A magyar líra világképének alakulása a XIX. század második felében. Debrecen 1994. Die Literatur der Zeit war gekennzeichnet durch das Weiterleben der Auswirkungen der Romantik und die verspätete Entfaltung des Realismus: durch das lang anhaltende Zusammenleben der Tendenzen der Romantik und des Realismus, die Doppelheit der geistigen Auswirkungen der Romantik und des Positivismus. Szegedy-Maszák, Mihály: A romantika: világkép, művészet, irodalom. In: Jelenkor 4 (1998), Németh, G. Béla: A romantika alkonyán – a pozitívizmus árnyékában. A pozitívizmus néhány műfaji következménye a lírában és a regényben. In: Ders.: Hosszmetszetek és keresztmetszetek. Budapest 1987, S. 394-420.

Denken. Der auch als Belletrist bekannte Zsigmond Kemény, der ebenfalls zu einer sachlicheren Bewertung der Situation und zu realpolitischen Überlegungen mahnte, versuchte in seiner Publizistik (*Forradalom után*, 1850; *Még egy szó a forradalom után*, 1851) den Weg vor den für gefährlich erachteten Ideen wie dem Radikalismus, Republikanismus und Sozialismus zu versperren.⁷ József Eötvös, die führende Persönlichkeit der einstigen zentralistischen Gruppe, kam in seiner staatsphilosophischen Arbeit (*Der Einfluss der herrschenden Ideen des 19. Jahrhunderts auf den Staat*, 1851; 1854) zu ähnlichen Ergebnissen: Er sah in den Revolutionsbewegungen von 1848 (nicht nur in den heimischen) die Verzerrung der politischen Ideen und meinte, dass es einer Neuinterpretation bedürfe, um die maßgebenden Ideen, an welchen sich die Gemeinschaftsbildung orientiere, im Interesse der Gesellschaftsentwicklung wieder integrieren zu können.

Eötvös wollte statt der Ausdehnung der politischen Freiheit, auf die die politische Durchsetzung der Gleichheit hinauslief, die individuelle Freiheit stärken, die sowohl vor dem Despotismus als auch vor den Gleichheitsideen Schutz bot. Die politische Gleichheit hielt er deshalb für gefährlich, weil sie soziale Gleichheit voraussetzte, und die war seiner Meinung nach der Freiheit entgegengesetzt. Umso bedeutender erschien ihm die Chancengleichheit. Große Gefahr sah er auch in der Sonderrechte fordernden und an die Macht strebenden nationalen Idee, die er als Bedrohung der Freiheit, Gleichheit und natürlich auch politischen Stabilität der starken Staaten erachtete. Erst im zweiten Band seiner Arbeit gelang es ihm, den Platz der nationalen Idee innerhalb seines Systems zu bestimmen: Zuerst verwies er sie als Barrieren der Staatsmacht in den Wirkungskreis der Selbstverwaltungen, später erblickte er in ihr – im Sinne des Selbstbewusstseins der ‚Persönlichkeit‘ der Nation – den wichtigsten Garant der Freiheit gegenüber staatlichen Expansionsansprüchen.⁸

7 Zu den Abhandlungen Keménys: Szegedy-Maszák 1980, S. 287-318., Szegedy-Maszák, Mihály: Enlightenment and Liberalism in the Works of Széchenyi, Kemény and Eötvös. In: Ránki, György (Hg.): Hungary and European Civilization. Indiana University Studies on Hungary 3. Budapest 1989, S. 11-30., Szegedy-Maszák, Mihály: Kemény Zsigmond. Budapest 1989, S. 300-356, 379-386. Szegedy-Maszák hält in den politischen Ansichten Keménys die Suche nach Gleichgewicht für besonders wichtig, damit interpretiert er seine Rolle als Reformers zwischen Konservatismus und Revolutionarismus. Gleichzeitig betont er aber, dass Kemény auch die Aufrechterhaltung der historischen Kontinuität für wichtig gehalten habe. Das Ideal der organischen Entwicklung schöpfe er – ähnlich den Positivisten – aus der Romantik. Kristóf Nyíri hingegen hält Kemény für einen liberalen Politiker, gleichzeitig aber für einen konservativen Denker, infolgedessen für einen Gegner der Theorie, aber auch er hebt die enge Verbindung Keménys zur historischen Rechtsauffassung hervor. Nyíri, Kristóf: Kemény, Eötvös und Madách. In: Valóság 5 (1978), S. 20-23.

8 Szegedy-Maszák 1989, S. 24-27., Kiss 1984, S. 29-34., Nyíri 1978, S. 23-30., Gergely, András: Eötvös korszerűtlen koreszméi. In: Ders.: Egy nemzetet az emberiségnek. Tanulmányok a magyar reformkorról és 1848-ról. Budapest 1987, S. 308-320., Veliky, János (Hg.): Eötvös József. Budapest 1998, S. 7-26., Sötér, István: Eötvös József és az Uralkodó Eszmék. In: Eötvös, József: A XIX. század uralkodó eszméinek befolyása az államra. Budapest 1981, S. 5-25.

Eötvös war also davon überzeugt, dass sich ein Gleichgewicht zwischen der mächtigen und zentralisierten politischen Sphäre, die stets bestrebt ist ihre Macht auszudehnen, einerseits und andererseits der Freiheit des Einzelnen, die die Privatsphäre schützt, finden lässt. Die Staatsgewalt wollte er durch Zentralisierung, die individuelle Freiheit durch Autonomie, Vereine, lokale Selbstverwaltungen, selbstverwaltete Religionsgemeinschaften und Selbstbestimmung der sprachlich-kulturellen Gemeinden gewährleisten. Obwohl der emigrierte Kossuth mit dem Konzept der demokratischen Selbstverwaltung gerade darauf hinwies, dass auch ein anders geartetes Verhältnis zwischen dem Einzelnen und der politischen Freiheit hergestellt werden könne (wobei dies einen viel aktiveren und für die Gemeinschaft weitaus engagierteren Bürger impliziert), fand diese Vorstellung im heimischen politischen Denken kaum Anhänger.⁹

Das Zeiterlebnis der Intelligenz, die in den 60er Jahren erwachsen wurde und in der Zeit des Dualismus tätig war, war der Positivismus. Der Positivismus gab der Entwicklung der Wissenschaften auch in Ungarn großen Schwung; was vor allem in der Entfaltung der Naturwissenschaften augenfällig wurde, doch wollte man die neuen methodischen Grundsätze auch für die Sozialwissenschaften adaptieren. Die Positivisten haben sich für die Gesetzmäßigkeiten der gesellschaftlichen Entwicklung, die sie als einen Bestandteil der Natur begriffen, ausgesprochen interessiert, die Untersuchung der gesellschaftlichen Gesetzmäßigkeiten brachte sogar eine eigene Disziplin, die Soziologie hervor. In Ungarn vollzog sich ihre Verselbstständigung nur langsam und die Gesellschaftstheorie verblieb noch lange innerhalb des Rahmens von Staatswissenschaften, Rechtsphilosophie und Geschichtswissenschaft. In der Rechtswissenschaft verbreitete sich die positivistische Anschauung entgegen der natur- bzw. vernunftrechtlichen Tendenz, ihr Durchbruch wurde jedoch von der historischen Rechtsanschauung, die in der Politik noch lange ausschlaggebend war, und von der sie bekräftigenden historischen juristischen Schule gehemmt. Der Bedarf an Gesellschaftsuntersuchung und an empirischen Fakten wurde von der Statistik, die aus dem Kreis der Staatswissenschaften ausschied, gedeckt. Eine andere Gruppe von Fakten, die zur Erkenntnis der Gesellschaft notwendig waren, wurde von der Geschichtswissenschaft geliefert. Die heimische Intelligenz reagierte auch auf die gesellschaftsorientierten Entwicklungsgrundsätze in den Zivilisations- bzw. Kulturgeschichten der positivistischen Geschichtsschreiber, die auch in Ungarn große Wirkung zeitigten, sehr sensibel. Trotzdem konnte die positivistische Geschichtsauffassung die romantische nicht restlos verdrängen, allein schon deshalb nicht, weil in deren Zentrum die Nation stand, und die nationale Mythenbildung ständig darauf zurückgriff.¹⁰

9 Spira, György: Kossuth és alkotmányterve. Debrecen 1989. Kossuth Lajos 1850. június 15-i levele gróf Teleki Lászlóhoz. In: Ács, Tivadar (Hg.): Kossuth demokráciája. Budapest 1943, S. 35-50.

10 Várkonyi, Ágnes R.: A pozitívista történetészlelet a magyar történetírásban. I-II. Budapest 1973., Kosáry, Domokos / Németh, G. Béla (Hg.): A magyar sajtó története II. Bd. 1. 1848-1867.

Die junge Generation im Zeitalter des Ausgleichs verstand sich in erster Linie als Fachintelligenz. Sie war von europäischer Orientierung und Bildung gekennzeichnet und wollte die Anschauung der politischen Elite und der Öffentlichkeit in eine bürgerliche umformen. Als kritische Instanz wandte sie sich unter dem Einfluss mehrerer Geistesströmungen und im Zeichen des Generationswiderstands gegen Gyulai, den großen Überlebenden der literarischen Deák-Partei bzw. seinen Kreis, der die Grundsätze der volkstümlich-nationalen Schule kanonisierte und wichtige literaturpolitische Positionen enteignete. Diese Richtung währte – unfähig, ihre Anschauung aufzufrischen –, die nationalen Kriterien im friedlichen Provinzleben gefunden zu haben. Die Nachkommen dagegen argumentierten für eine urbane und bürgerliche Literatur. Als Publizisten des öffentlichen Lebens und als Politiker suchten sie – ungeachtet ihrer Parteizugehörigkeit – nach Möglichkeiten, die heimische Verbürgerlichung zu intensivieren. Aufgrund ihrer Gesellschaftsauffassung, die die Organizität, die Gesetzmäßigkeiten der Evolution und das Wettbewerbsprinzip in den Mittelpunkt stellte, regten sie die Politik zur Gesellschaftsentwicklung, Förderung der Volkswirtschaft, Volkswohlfahrt und -bildung an und schrieben in diesem Prozess den staatlichen Institutionen die größte Rolle zu.¹¹

Aufgrund des von Eötvös neu gedachten Freiheitsbegriffs und des Freiheitsverständnisses von John Stuart Mill, der große Wirkung auf sie ausübte, stellten sie die Freiheit des Individuums in den Mittelpunkt ihres politischen Denkens. Einerseits hatten sie – in Anlehnung an Mill – Angst um die Freiheit des Einzelnen vor der unterdrückenden Macht der Gesellschaft (Béni Kállay), andererseits fürchteten sie sich vor der übertriebenen Durchsetzung der politischen Freiheit und der erstarkten Zentralmacht (János Asbóth). Auch gab es Intellektuelle, vor allem unter den Mitgliedern der vorangegangenen Generation, die, anstatt die Freiheit des Individuums der politischen Freiheit entgegenzusetzen, den engen Zusammenhang zwischen beiden betonten (Gyula Kautz, Ágost Greguss). Allerdings stellten sie die beiden in ein hierarchisches Verhältnis, indem sie postulierten, dass die Freiheit des Einzelnen in einem breiteren Kreis realisiert, die politische dagegen nur allmählich und an Voraussetzungen gebunden durchgesetzt werden könne, d.h. sie gelangten – wenn auch auf einem anderen Weg – ebenfalls zur

und II. Bd. 2. 1867-1892. Budapest 1985., Németh, G. Béla: Létharc és nemzetiség. Az „irodalmi” értelmiség felső rétegének ideológiájához, 1867 után. In: Németh 1987, S. 452-473.

- 11 Die Frage wird von Tibor Huszár in seinen intelligenzsoziologischen Studien unter dem Aspekt der Fachintelligenz und mit der Akzentuierung der gemeinschaftsbildenden Momente erörtert: Huszár, Tibor: Nemzetlét – Nemzettudat – Értelmiség. Tanulmányok. Budapest 1984, S. 115-138. Zu ihren literaturkritischen Ansichten wird eine ausführliche Analyse geboten von: Németh, G. Béla: A magyar irodalomkritikai gondolkodás a pozitivizmus korában. A kiegyezéstől a századfordulóig. Budapest 1981. und A magyar irodalom története 1849-től 1945-ig. S. 406-414, 428-451, 545-558, 565-590. Zu ihren Kritiken an den strukturellen Deformationen der politischen Institutionen siehe Miru, György: A reformpolitika esélyei a kiegyezést követő években. In: Századok 3 (1999).

Einschränkung der politischen Rechte. Im politischen Denken nach dem Ausgleich war der Vorbehalt gegen die gesellschaftlichen, vielmehr noch gegen die politischen Bewegungen so stark, dass man es für wünschenswert hielt, die politischen Rechte einzuschränken und Demokratisierungsprozesse abzulehnen.¹²

In die Tradition des heimischen Liberalismus wurde bereits nach der Revolution starke Radikalismusfeindlichkeit eingebaut, wobei die Radikalen noch größere Niederlagen erlitten als die Liberalen. Die Mehrheit fürchtete sich – sei es aus politischen oder kulturkritischen Überlegungen – vor den Folgen der Gleichheitsidee. Natürlich findet man auch Politiker und Denker, die sich dem demokratischen Selbstverwaltungsverständnis Kossuths anschlossen. Neben den Politikern der 48er Partei wurde von Gyula Schvarcz, einem Wissenschaftler mit positivistischer Bildung und etatistischer Verpflichtung, Anfang der 70er Jahre ein demokratisches, gesellschaftliches und politisches Programm ausgearbeitet. Mit der umfassenden Bildung, Sozialpolitik und der Erweiterung der gesellschaftlichen Rechtsgleichheit wollte er die Gesellschaft befähigen, politische Rechte auszuüben; durch die Entwicklung der rechtsstaatlichen Institutionen sollte die demokratische Kontrolle über die Politik gewährleistet werden. Seine Ansichten, die den Liberalismus in Richtung Demokratie weiterentwickeln wollten, fanden jedoch keinen großen Anklang.¹³

Im multinationalen Ungarn wurden die nationalistischen Angstreflexe der Generation nach dem Ausgleich durch die Wettbewerbssituation verstärkt. In den 70er Jahren drängte der sensible Intellektuelle, László Arany (*A hunok harca*, 1873), in den 80er Jahren der damals führende Publizist Gusztáv Beksics (*Társadalmunk és nemzeti hivatásunk*, 1884) unter Berufung auf den Existenzkampf auf die Verbürgerlichung und die zivilisatorische Entwicklung; die starke und einheitliche Gesellschaft sollte der nationalen Gemeinschaft bei der Verwirklichung der nationalen politischen Ziele zu Hilfe kommen. Die Verbürgerlichung, in der man den Garanten für den Schutz der Nation

12 Kiss, Csilla: A szabadságélmék sorsa a századközépen. In: Szakál, Gyula / Mártonffy, Marcell / Veliky, János (Hg.): Polgárosodás és modernizáció a Monarchiában. Sondernummer der Kulturzeitschrift Műhely. Győr 1993, S. 79-81. Béni Kállay legte den Schwerpunkt in seiner Studie, die 1867 vor der eigenen Übersetzung von Mills Aufsatz *A szabadságról* erschien, auf den Schutz des Einzelnen und der Einzigartigkeit und meinte, die Freiheit des Individuums sei am ehesten von der Willkür der öffentlichen Meinung gefährdet. Siehe dazu den Vortrag Egy „konzervatív“ liberális von G. Béla Németh am 22.-23. April 1998 an der Lajos Kossuth Universität Debrecen auf der Konferenz „1848 eszméinek megteremtői és továbbvivői – a magyar liberális gondolkodók“. Das Freiheitsverständnis von Eötvös und Asbóth wird verglichen und ausführlich untersucht in: Gángó, Gábor: Asbóth János és Eötvös József. In: Világosság 8-9 (1995). Die Veränderung in Asbóths Anschauung wird erörtert in: Takáts, József: Mit jelentett liberálisnak vagy konzervatívnek lenni 1875 táján Magyarországon? In: Jelenkor 6 (1993); Szendrei, László: A liberalizmus és a konzervativizmus vonzáskörében. Asbóth János politikai-eszmei konstrukciójának változásai. In: Valóság 5 (2000).

13 Miru, György (Hg.): Schvarcz Gyula. Budapest 2000.

sah, förderte die Herausbildung eines neuen, sowohl für die Entwicklung als auch für bürgerlich orientierte Veränderungen offenen nationalen Bewusstseins. Später wurde jedoch nur noch die Rolle der Politik zum Schutz der Nation betont, aus der die sozialen Inhalte mehrheitlich abhanden kamen.¹⁴ Es erscheint paradox, doch die Intelligenz, die die Entwicklung der Gesellschaft forderte, setzte zugleich immer weniger Vertrauen ins Initiativvermögen der Gesellschaft, verließ sich nicht mehr auf ihre spontanen Organisationsformen und fürchtete sogar ihre selbsttätigen Bewegungen. Die ungarische politische Elite des Dualismus schränkte – unter Berufung auf den Vorstoß der Nationalitäten, in Wirklichkeit aber aufgrund der Stabilität des dualistischen Systems – nicht nur die politischen Rechte ein, sondern war auch bestrebt, den Schwung der Gesellschaftsumwandlung abzubremsen und die hierarchische Gesellschaftsauffassung zu stärken.¹⁵ Während die Liberalen des Vormärz stark von sozialer Sensibilität geprägt waren, war die Elite in der Periode des Ausgleichs nicht mehr imstande, ihre Politik des Interessenausgleichs zu erneuern, und dieser Prozess konnte nicht einmal durch die Bestrebungen der Intelligenz aufgehalten werden.¹⁶ Obwohl die Ideen verkündende Intelligenz bei ihrem Auftritt den Raumgewinn des im Entstehen begriffenen Bürgertums vorbereitete, war sie – wie auch das Bürgertum – nicht in der Lage, das politische Leben umzugestalten und sich in den Machtinstitutionen selbstständig durchzusetzen. Die Umwandlung von 1875 brach den Elan der Reformer, die sich aus dem öffentlichen Leben entweder zurückzogen oder begannen, sich an die Auffassung der politischen Elite, die sich auf Stabilisierung und Positionsbewahrung einrichtete, anzupassen. Zu dieser Zeit blieben auch von den Liberalen des Vormärz nur wenige übrig, die eine aktive Rolle in der Politik übernahmen.

Der heimische Liberalismus nach 1867 verlor also viel an gesellschaftlicher Sensibilität. Da er die Gesellschaft für zuwenig vorbereitet auf die Lösung von Gemeinschaftsaufgaben erachtete, verließ er sich immer mehr auf die politischen Institutionen. Zum erstarrten Etatismus und dem erhöhten Bedarf an staatlichem Engagement trug ebenfalls bei, dass die nationalen Interessen – immer abstrakter und ferner von den wirklichen Interes-

14 Németh 1987, S. 466-473. Ein wettbewerbsorientiertes Konzept für die Nation veröffentlichte auch Leó Beöthy in seinem Buch *Nemzetlét* (1876). Siehe noch Takáts 1993, S. 455.

15 Die hierarchische Auffassung der Elite wurde bereits vom Zeitgenossen Gyula Schvarcz wahrgenommen. Schvarcz, Gyula: *Adalék a magyar állampolgári társadalom egységes természetének elméletéhez*. Budapest 1889. Dass die Rolle der Gesellschaft abgewertet wurde, war auch durch die modifizierten Auffassungen in der öffentlichen Meinung bemerkbar. Veliky, János: *Liberális közvélemény-értelmezések Magyarországon a 19. században*. In: Németh, G. Béla (Hg.): *Forradalom után – kiegyezés előtt. A magyar polgárosodás az abszolutizmus korában*. Budapest 1988, S. 313-335, 597-600.

16 G. Béla Németh bemerkt, dass die Absicht zur sozialen Analyse bereits in den literarischen Werken nach 1849 in den Hintergrund gerückt wurde, um den nationalen Konsens aufrechtzuerhalten. Németh 1988, S. 34-35.

sensverhältnissen – in den Mittelpunkt des Allgemeininteresses gestellt wurden. Von vielen wurde die Überzeugung propagiert, wonach die nationalen Interessen – entgegen der Gesellschaft, die den individuellen und materiellen Interessen folgte – am effizientesten vom Staat vertreten werden können. Um den Bewegungsraum des Staates, der die Nation beschützte, zu erweitern, waren sie sogar dazu bereit – vor allem gegenüber den Nationalitäten –, die Freiheitsrechte einzuschränken, was die Durchsetzung der liberalen Rechtsgleichheit erschwerte.¹⁷ In der Staatsauffassung trat ebenfalls bereits in den 80er Jahren eine konservative Wende ein: In der Theorie über den Nationalstaat galt der Staat nicht mehr als eine gesellschaftliche Organisationsform, sondern als Ausdruck einer abstrakten Gemeinschaftsidee, als Selbstzweck und eigenständige Entität. Der Akzent fiel deutlich auf das nationale Kollektiv und nicht auf die Einzelnen, die es bildeten. Der Nationalstaat bezwang das Konzept des Kulturstaates, das auch soziale Initiativen propagierte.¹⁸

In der konsolidierten Periode des Dualismus wurde der Liberalismus – obwohl er die Marktprozesse und das Wirtschaftswachstum wirksam förderte – konservativ und immer mehr verlor er seinen eigentlichen Inhalt. Dabei spielte auch der Pragmatismus der Zeit eine bedeutende Rolle. Bereits in den 50er Jahren war ein gewisser Widerstand gegen die Ideen spürbar; vor dem Ausgleich lag der Akzent bereits deutlich auf dem Bau der Institutionen und nicht auf der Orientierung an Ideen. Die politische Pragmatik wurde als Wert gesetzt, verwies aber zugleich auch auf den Mangel an umfassenden Ideensystemen; der Liberalismus büßte ebenfalls an geistiger Offensivkraft ein.¹⁹ Die ideelle Orientierung erhielt auch aus der Richtung des Glaubenslebens keine Impulse, das religiöse Weltbild und spirituelle Leben dieses Zeitalters war ja – während der Unterricht in dieser Periode unter konfessionellem Einfluss stand – durch philosophische Leere und moralphilosophische Untätigkeit gekennzeichnet. Die Erneuerung und Vertiefung des Glaubenslebens wird – vor allem von katholischer Seite – als Folge der kirchenpolitischen Reformen veranlasst.²⁰

Der Positivismus übte in dieser Zeit tiefen und nachhaltigen Einfluss auf das Geistesleben aus, was allerdings nicht bedeutete, dass er immer mit gleicher Intensität zur Geltung

17 Das Verhältnis zwischen Staat und Gesellschaft untersucht unter dem Aspekt der Herausbildung der auf stabiler Rechtsordnung und Rechtsgleichheit beruhenden Zivilgesellschaft Péter, László: *Volt-e magyar társadalom a XIX. században? A jogrend és a civil társadalom képződése*. In: Ders.: *Az Elbától keletre. Tanulmányok a magyar és kelet-európai történelemből*. Budapest 1998, S. 148-186.

18 Dieser Standpunkt wurde am radikalsten vielleicht von Ignác Kuncz in seiner Arbeit *A nemzetállam tankönyve* (1888) vertreten, die von Gyula Schvarcz scharf kritisiert wurde. Siehe dazu Schvarcz 1889, S. 46, 187-191. Einen veralteten Überblick über die damaligen Staatsauffassungen bietet Imre Szabó: *A burzsoá állam- és jogbölcsélet Magyarországon*. Budapest 1980.

19 Veliky 1988, S. 332-333., Kiss 1984, S. 57-58., 64-66.

20 Németh, G. Béla: *Az abszolutizmus korának néhány főbb karaktervonása*. In: Németh 1988, S. 35-36., Németh, G. Béla: *Államiság és társadalmiság. Ideológia, művelődés és irodalom néhány kérdése a kiegyezés után*. In: Németh 1987, S. 444-445.

kam. Der starke Rationalismus und die Determination suggerierende Auffassung des naturwissenschaftlichen Positivismus (und sogar Materialismus), sein Charakter, die Individualität in den Hintergrund zu drängen, das Transzendente in Klammern zu setzen oder gar auszuschließen, evozierte immer eine Orientierung an andere Geistesströmungen. In der Epoche der philosophischen Ebbe wurden auf der Basis der Kantschen Tradition mehrere Versuche unternommen, das heimische philosophische Denken aufzufrischen. Obwohl sich ihre heimischen Vertreter nicht so entschieden gegen das naturwissenschaftliche Denken wandten, förderte die neokantianische Richtung durch ihr Merkmal, Ideen und Ideale in den Mittelpunkt zu setzen, die Entfaltung der geistesgeschichtlichen und geisteswissenschaftlichen Tendenz, sie diente sogar verschiedenen Kirchenphilosophien als Quelle. Die Ideen verkündende Intelligenz reagierte auch auf die Lebensphilosophien und die neuen Mythen schaffenden Tendenzen empfindlich, diese wurde aber zur Jahrhundertwende eher zur Inspirationsquelle für Skepsis, Desillusionierung und Abkehr von der Gemeinschaft oder für die künstlerische Daseinsinterpretation. Die Ideen wurden durch den Filter der nationalen Aspekte, die im öffentlichen Denken immer mehr die Vorherrschaft übernahmen, und einem konservativeren Gesellschaftsbild entsprechend adaptiert; die neuen Theorien und Ansätze der positivistischen Wissenschaftlichkeit wurden gemäß der konservativen historischen Rechtsauffassung und im Zeichen des Schutzes der Nation angewandt.²¹

Infolge der Befürchtungen der nationalen Gemeinschaften nahm der Nationalismus in diesem Zeitalter allmählich zu,²² was das innere Gleichgewicht des nationalen Libera-

21 Németh 1987, S. 448-450., bzw. S. 400-407. Der wichtigste Vertreter des heimischen Neokantianismus, Alexander Bernát, entfernte sich nie vom Wissenschaftlichkeitsbegriff des Positivismus, hob aber entgegen der Bruchstückhaftigkeit des Wissens und der Kenntnisse den Überblick und die Systematisierung hervor und rehabilitierte auch die teleologische Entwicklungstheorie. Er hielt die Philosophie für geeignet, die kulturelle Kraft der Nation zu erhöhen und wies den Standpunkt zurück, wonach sie sich mit dem ungarischen Charakter und Denkweise nicht vereinbaren ließe. Der Begründer des ersten heimischen philosophischen Systems, Károly Böhm, ging vom Positivismus aus, den er durch den Kantschen Kritizismus überwinden wollte und über den er schließlich zur Wertphilosophie und Geistphilosophie gelangte. Frigyes Medveczky, der auch für Gesellschaftstheorien empfänglich war, versuchte die Kantsche Philosophie mit der Entwicklungslehre zu verknüpfen. Der naturwissenschaftlichen Orientierung des Positivismus stellten sich die geistphilosophische und geistesgeschichtliche Richtung (die die Wichtigkeit der Geschichts- und Kulturwissenschaften, welchen bei der Aufweisung der menschlichen Werte eine besonders wichtige Rolle beigemessen wurde, sowie ihre anschauliche und methodische Eigenständigkeit betonte) sowie der Vitalismus, der entgegen dem begrifflichen Denken das Individuelle und Lebensnahe vertrat, entgegen. Bei der heimischen Entfaltung letzterer Richtung spielte Menyhért Palágyi eine wichtige Rolle, der sich auch für Gesellschaftstheorien interessierte. Hanák, Tibor: Az elfelejtett reneszánsz. A magyar filozófiaí gondolkodás századunk első felében. Budapest 1993.

22 Die Entstehung des Nationalismus leitet John Plamenatz aus dem Gefühl des Bedrohtseins als Gemeinschaft, aus der Bewusstwerdung des Wettbewerbsprinzips ab. Plamenatz, John: A nacionalizmus két típusa, In: Bretter, Zoltán / Deák, Ágnes (Hg.): Eszmék a politikában: a nacionalizmus. Pécs 1995, S. 52-67.

lismus zerrüttete. Die Wende trat ein, als bei der Stärkung der nationalen Gemeinschaft dem auf Traditionen beruhenden Zugehörigkeitsbewusstsein eine größere Rolle beigemessen wurde als der Progression. Auch im Geistesleben setzte sich die Orientierung an den Traditionen durch. Das staatsrechtliche Historisieren, das die modernen politischen Institutionen bereits in der geschichtlichen Vergangenheit zu entdecken wähnte, war in Mode, worin man wiederum die Bestätigung sah, dass das Ungarntum zur politischen Führerschaft auserwählt sei. Den Künsten, vor allem der Literatur, Malerei und Bildhauerei wurde bereits seit den 50er Jahren die lästige Aufgabe der nationalen Selbstbehauptung, der Stärkung des nationalen Selbstbewusstseins und die Widerspiegelung der nationalen Spezifika auferlegt. In den neueren Nationalcharakterologien wurden die traditionellen Elemente eindeutig ausschlaggebend, entweder durch die Assimilation einer adeligen Tradition oder durch die Herausbildung eines idealisierten Bildes des Bauerntums.²³ Der Nationalismus dieser Epoche folgte der Spurlinie der kulturellen Definition der Nation. Dies hatte zweierlei Folgen: Zum einen konnte das von der ungarischen Elite angebotene politische Nationskonzept, das Gleichheit für alle Staatsbürger gesichert hätte, die nationalen Minderheiten, die ihr nationales Selbstbewusstsein aus sprachlich-ethnischen Elementen entwickelten, nicht gewinnen; zum anderen begann die ungarische Führungsschicht, die sich zur politischen Einheit des Landes bekannte und anfangs noch seine kulturelle Vielfalt akzeptierte, ihr Programm umzusetzen, das auf sprachlich-kulturelle Homogenisierung des Landes drängte und gegenüber den Nationalitäten mit Assimilationsansprüchen auftrat. In den immer heftigeren nationalen Konflikten zu Anfang des Jahrhunderts spielte die Erstarkung des kulturellen Nationalismus eine große Rolle.

Die Definition des nationalen Charakters und der nationalen Spezifika wurde auch dadurch geprägt, dass in dieser Periode, in der die Schaffung von Zivilisationen sehr hoch geschätzt wurde, spezifisch ungarische Zivilisationsmomente gefunden wurden. Die Erforschung der ungarischen Besonderheiten lieferte sogar den Wissenschaften (Anthropologie, Urgeschichte, Ethnografie und Literaturgeschichte) Inspiration. Die Wortführer des geistigen Lebens begannen einen stark konservativen Nationalmythos zu erschaffen und verlangten auf dogmatische Weise Rechenschaft über den ungarischen Geschmack, die ungarische Denkweise und den ungarischen Geist, also über die Normen nationaler Besonderheiten. Auf dieser Basis wurden die neuen Bestrebungen als fremde Phänomene zurückgewiesen, welche die nationale Einheit durch das öffentliche Denken zu zerrütten suchten. Der offizielle Literaturhistoriker der Epoche, der Ästhetikprofessor Zsolt Beöthy, arbeitete das System der nationalen Spezifika mit dem

23 Zum Historismus in der Literatur und der bildenden Kunst siehe Takáts, József: Irodalom és historizmus. In: Merényi, Annamária / Nagy, Imre (Hg.): „Mit jelent a sottogásod?": romantika: eszmék, világkép, poétika: tanulmányok. Pécs 2002, S. 111-118.

Instrumentarium der Literaturwissenschaft aus (*A magyar irodalom kis-tükre*, 1896). Die zunehmende Fremden- und Progressionsfeindlichkeit erschwerte die Befolgung des europäischen Modells und ihre Abstimmung mit den nationalen Traditionen, wobei man bemerken muss, dass dies im heimischen geistigen und politischen Leben bereits früher für heftige Debatten sorgte.²⁴

Als Überkompensation der Angstreflexe, die aus dem Kleinnation-Bewusstsein resultierten, erschienen in der politischen Publizistik Entwürfe eines großen Reichs: entweder als Vorstellung eines Budapest-zentrierten Reichs (Jenő Rákosi) oder als Konzeption eines ungarischen Reichs der Zukunft mit dreißig Millionen Einwohnern (Gusztáv Beksics). Der Nationalismus und der konservative Liberalismus waren für die gesellschaftlichen Probleme ebenfalls nicht sensibel, so übernahm oft die Literatur die Aufgabe, die sozialen Spannungen wahrnehmbar zu machen, was seitens der offiziellen Kritik natürlich zurückgewiesen wurde.²⁵ Ein typisches Beispiel dafür, dass der Nationalismus die Aufmerksamkeit von den sozialen Fragen ablenken wollte, war, dass der Wissenschaftler Ottó Herman, der seine Stimme in den 80er Jahren noch für die Demokratie erhob und in zahlreichen Fragen seine soziale Sensibilität unter Beweis stellte, zur Jahrhundertwende seine nationalen Gesichtspunkte, die unter den Einfluss der Lehre vom Daseinskampf gerieten, und demokratischen Forderungen nicht mehr in Einklang bringen konnte und ins Lager der ungarischen Nationalisten zurückwich.²⁶

Die liberale Politik wurde Ende des Jahrhunderts und an der Jahrhundertwende durch kirchenpolitische Reformen und die Inkraftsetzung einiger, den Rechtsstaat festigenden Institutionen, die unter dem Aspekt der gesellschaftlichen Rechtsgleichheit von großer Bedeutung waren, wieder aktiviert. Damit erreichte sie allerdings die Grenzen ihres Leistungsvermögens, fand doch die späte Reformwelle keine Fortsetzung. Unter dem Einfluss der lebhafter gewordenen sozialen Bewegungen nahm die Unzufriedenheit gegenüber dem Liberalismus zu – vor allem aufgrund seiner sozialen Defizite. Als liberalismusfeindliche Tendenz erschien in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts in Ungarn der Neokonservatismus. Seine Vertreter erachteten den gesellschaftliche Wandel, der in der liberalen Periode stattfand, als verfehlt, und sie wollten – nicht ohne wissenschaftlichen Hintergrund – die Gesellschaft auf neuen Grundlagen reorganisieren, indem sie die Rolle der gesellschaftlichen Solidarität und der Gemeinschaftsformen

24 Das Verhältnis zwischen nationalem Selbstzweck und europäischer Modellbefolgung sowie die Frage, inwiefern es einen politischen Diskurs schaffte, untersucht Iván Zoltán Dénes: *Hagyomány, korszerűség, identitáskeresés*. In: Dénes, Iván Zoltán: *Európai mintakövetés – nemzeti öncélúság. Értékvilág és identitáskeresés a 19.-20. századi Magyarországon*. Budapest 2001, S. 15-33.

25 Németh 1987, S. 449-450.

26 Erdődy, Gábor: *Herman Ottó és a társadalmi-nemzeti felemelkedés ügye. Kísérlet a demokratikus ellenzékiesség érvényesítésére a dualista Magyarországon*. Budapest 1984.

hervorhoben. Bei der Gemeinschaftsbildung hielten sie die Konventionen und Traditionen für wichtig, und so maßen sie auch der Religion eine bedeutende Rolle bei. Um die Bedingungen des Wirtschaftswettbewerbs zu korrigieren, verbündeten sie sich, regten die Bildung von Organisationen zum Schutz der Interessen an und forderten eine staatliche Sozialpolitik als Hilfestellung für rückständigere Gesellschaftsschichten.

Die Agrarier nützten die Argumente des Neokonservatismus dazu, für die Landwirte und Gutsbesitzer wirtschaftliche Vorteile herauszuschlagen. Sie beeinflussten aber vor allem die Gentry, die ihren Landbesitz verlor, sowie die Beamten- und Intellektuellenschichten, welche die geistige und mentale Tradition des ehemaligen Adels weiter vererbten und radikalisierten. Die Radikalisierung des Neokonservatismus steigerte die Fremdenfeindlichkeit bis zum Antisemitismus und vertrat einen sehr aktiven Nationalismus; seine Publizisten traten zu Anfang des Jahrhunderts entschlossen gegen die progressiven Geistesströmungen auf.

Mit dem Waffenarsenal des Neokonservatismus und unter dem Einfluss der kirchenpolitischen Reformen nahm die katholische Erneuerung auch in Ungarn ihren Anfang. Ein Beispiel für die Reaktionsweise des heimischen Katholizismus war das Wirken von Ottokár Prohászka, der eine schnelle Kirchenkarriere machte. Er unternahm beeindruckende geistige Anstrengungen, um neben der modernen Weltanschauung, die aus den wissenschaftlichen Ergebnissen hervorging, die Wahrheiten des Glaubens aufzuzeigen und die Rolle der Religion in der Welt des modernen Menschen zu finden.²⁷ Dafür ließ er sich selbst mit den prominentesten Vertretern der radikalen Sozialwissenschaft auf eine Debatte ein. Eine andere Richtung der katholischen Reaktionen war bestrebt, das Glaubensleben zu vertiefen und die Kräfte der Kirche zu reorganisieren, wobei sie die neuen geistigen Einflüsse völlig ablehnte. Unter der Führung der Jesuiten (von Béla Bangha) startete sie in der Presse, im Bildungsweisen und im Vereinsleben eine kräftige Offensive für die geistige Orientierung der mittleren Schichten, vor allem um den Einfluss der progressiven Tendenzen abzuwehren.²⁸

27 Unter dem Einfluss der neothomistischen und neoscholastischen Richtung, die sich seit den 80er Jahren entfalteten, begann die Suche nach den Anknüpfungspunkten zwischen Theologie und Naturwissenschaften und entstanden die ersten modernen katholischen naturphilosophischen Versuche. Diese Tendenz ist in Ungarn in der Tätigkeit von János Kiss und Bonifác Platz aufzufinden, aber wirkliche Bedeutung erlangte sie in den geistigen Bestrebungen des oben erwähnten Prohászka und Sándor Giessweins, die sich vor allem mit praktischen sozialen Fragen auseinandersetzten. Die protestantische geistige Erneuerung und die Bestrebungen der neuen protestantischen Theologie erreichten Ungarn etwas später, in den letzten Jahren der besprochenen Epoche. Hanák 1993, S. 110-134., 263-264., Horváth, Zoltán: Magyar századforduló. A második reformnemzedék története (1896-1914). Budapest 1974, S. 260-281., 504-508.

28 János Asbóths Konservatismusbegriff wird als Vorgeschichte der neokonservativen Tendenz bewertet von József Takáts (Takáts 1993, S. 457). Ausführliche Informationen über die Prinzipien und Tendenzen des ungarischen Neokonservatismus bietet Miklós Szabó: Új vonások a századforduló magyar konzervatív politikai gondolkodásában bzw. Középosztály és újkonzervativizmus. Harc a politikai katolicizmus jobbszárnya és a polgári radikalizmus között. In: Ders.:

Eine weitere Richtung, die den Liberalismus kritisierte, war der Sozialismus. In der heimischen, stark doktrinären sozialdemokratischen Bewegung errang ebenfalls jene Tendenz die Oberhand, die ihre politischen Methoden den parlamentarischen Normen annähern wollte, weshalb sie ihr wichtigstes politisches Ziel seit Jahrhundertbeginn in der Erringung des allgemeinen Wahlrechts sah. Ervin Szabó, der in der heimischen Bekanntmachung des Marxismus eine wesentliche Rolle spielte, blieb ein Anhänger der revolutionären Methoden und lehnte die Angleichung an die bürgerlichen Parteien ab, um den klassenkämpferischen Radikalismus aufrechtzuerhalten, weil er die Gewerkschaften, die die Massenstreiks koordinierten, für eine wirksamere Basis des politischen, wirtschaftliche Zwecke verfolgenden Kampfes hielt. Nach der Programmverkündung der Sozialdemokratie zu Anfang des Jahrhunderts vertrat auch Oszkár Jászi die Meinung, dass der Sozialismus nicht mehr eine Angelegenheit des Proletariats sei, sondern das kulturelle Problem der Epoche darstelle. Er ermahnte seinen Freund Ervin Szabó dazu, dass die sozialistische Bewegung mehr Offenheit für die nationalen Interessen und mehr Hellhörigkeit in Richtung Intelligenz zeigen müsse, dass sie mit den Dogmen des Internationalismus brechen und, anstatt der Theorie des Zusammenbruchs des Kapitalismus zu folgen, auf reformistische Methoden übergehen solle. Als Gesellschaftsreformer war Jászi offen für die Ideen des Sozialismus, als Intellektueller jedoch schrak er vor dem Doktrinarismus der Bewegung zurück.²⁹

Bis zum Ende des Jahrhunderts bildete sich auch in Ungarn eine bedeutende städtisch-bürgerliche Öffentlichkeit heraus. Jászi stellte einen typischen Vertreter jener neuen Intellektuellengeneration dar, die zur Jahrhundertwende im öffentlichen Leben erschien und einen prägnanten bürgerlichen Hintergrund hatte; teils bestand sie aus Assimilanten, teils begab sie sich auf freie Bahnen und startete eine offene Offensive gegen die zu Dogmen erstarrten und leer gewordenen Normen des Geisteslebens. Die geistige Erneuerung nahm in mehreren Bereichen, sowohl in der Kunst und Kunstkritik als auch in der Wissenschaftstheorie und dem politischen Denken, ihren Anfang. Die ideellen Anhaltspunkte lieferte neben den vitalistisch-individualistischen Gedanken neuerlich der Positivismus, bzw. dessen neuere Welle. Anfangs setzte sich eher die relativierende Wirkung der empirischen Elemente durch, vor allem auf den Gebieten des ästhetischen

Politikai kultúra Magyarországon 1896-1986. Budapest 1989, S. 109-176., bzw. 177-190. Zu den Agrariern siehe noch Estók, János: A negatív konzervativizmus kép dualizmus kori gyökerei. In: Valóság 7 (1995); Fehér, György: Adalékok az agráriusok 1904 és 1906 közötti politikai elképzeléséhez. Darányi Ignác és Károlyi Sándor levelezése. In: Gergely, Jenő (Hg.): A hosszú tizenkilencedik és a rövid huszadik század. Tanulmányok Pölöskei Ferenc köszöntésére. Budapest 2000, S. 121-136.

29 Hanák 1993, S. 72-74.; Horváth 1974, S. 386-392.; Schlett, István: A szocializmus és a „munkáskérdés” a magyar politikai gondolkodásban az 1850-1880-as években. (Az ideológiák történeti funkcióváltása.) In: Századok 3 (1985); Hanák, Péter: Jászi Oszkár dunai patriotizmusa. Budapest 1985, S. 19-29.

Urteils und des künstlerischen Geschmacks, später gelangten die soziologischen Momente und deren analytische und auf Entwicklung gerichteten Absichten zur Geltung. Die entschlossensten Anhänger der Wende, die sich in der Betrachtungsweise vollzog, waren die radikalen Soziologen, die die Gesellschaftstheorie von ihrer früheren disziplinären Bedingtheit befreiten und die erste heimische Schule der Soziologie und Soziografie gründeten, um die Möglichkeiten der Gesellschaftsentwicklung zu untersuchen.³⁰

Die verselbstständigte Soziologie wuchs aus der positivistischen Rechtsphilosophie des liberalen Politikers Ágost Pulszky, der die Lehren von Herbert Spencer vermittelte. Spencer betrachtete die Gesellschaft nicht als etwas künstlich Geschaffenes, sondern als das Ergebnis einer spontanen Entwicklung, deren Ursachen und Gesetze wissenschaftlich untersuchbar sind. Die jungen Soziologen verehrten ihn als den bedeutendsten Philosophen des 19. Jahrhunderts, weil er ihrer Meinung nach das erste vollständige System der „naturwissenschaftlichen Weltanschauung“ schuf. Sie setzten sich für die Verbreitung seiner Ansichten ein, die den Individualismus betonten, sich zur ungebrochenen Entwicklung bekannten und die Gesellschaft in Analogie zu den lebenden Organismen auffassten, damit diese zum Fundament der Sozialpolitik werden können.³¹

Auf ihre Betrachtungsweise übte auch ein anderer Lehrer für Rechtsphilosophie, Gyula Pikler, große Wirkung aus, der im Gegensatz zu Spencer die Meinung vertrat, dass Gesellschaften bewusst „gemacht“ werden. Gemäß seiner Theorie handelten Menschen immer selbstbewusst und zweckorientiert, der Beweggrund ihrer Handlungen seien die Erkenntnis und Einsicht bezüglich ihrer eigenen Bedürfnisse und das Ziel ihrer gesellschaftlichen Kooperation, in der Zwänge sogar zielführender sein können als freie individuelle Tätigkeit. Seine interessenorientierte Rechtsphilosophie, die nationalen Spezifika leugnete, wurde von konservativen Kreisen als unpatriotisch und moralzersetzend bewertet. Die Soziologen wandten sich auch dem historischen Materialismus als Methodologie der Erklärung der gesellschaftlichen Phänomene interessiert zu, hielten ihn allerdings für einseitig, da er ihrer Meinung nach das seelische Leben des Menschen und die Funktionsweise seines Nervensystems vernachlässige, obwohl die äußeren Faktoren und das menschliche Nervensystem die gesellschaftlichen Phänomene gemeinsam gestalten. Laut Jászi seien die Mängel des Marxismus anhand Piklers Theorie korrigierbar.

30 Zur bürgerlichen radikalen Intelligenz siehe Tibor Huszár: A polgári radikalizmus értelmiségfelfogása, in: Huszár 1984, S. 150-186. Zur geistigen Erneuerung am Anfang des Jahrhunderts, die die soziale Problematik in den Mittelpunkt stellte, siehe G. Béla Németh (Németh 1987, S. 450-451.) sowie die Bücher von Tibor Hanák (1993) und Zoltán Horváth (1974).

31 Laut Tibor Hanák wandte sich als erster in Ungarn Frigyes Medveczky Spencers organischer Gesellschaftsauffassung zu, in: Hanák 1993, S. 205. Zu Pulszky siehe Hanák 1993, S. 252-253., Horváth 1974, S. 91-94., Litván, György: Pulszky Ágost két magyar reformnemzedék között. In: Szociológia 2 (1977); Nagy, Endre: Pulszky Ágost társadalom- és államtana. In: Szociológia 2 (1977); Kupa, László: Pulszky Ágost bölcselete. Budapest 1996.

Die Soziologen, die sich rasch radikalisierten, arbeiteten in ihren zu Anfang des Jahrhunderts gegründeten Foren, in der Zeitschrift *Huszadik Század* und der *Társadalomtudományi Társaság* (Gesellschaft für Sozialwissenschaft), mit anderen, an gesellschaftlichen Reformen interessierten Intellektuellengruppen zusammen, u. a. mit denjenigen, die sich für die Weiterentwicklung des Liberalismus engagierten, wie z. B. mit Gusztáv Gratz, der im Diskurs über die gesellschaftliche Entwicklung die Transformation des Liberalismus in einen sozialen Liberalismus vorschlug, der eine auf individueller Freiheit beruhende Entwicklung gewährleisten würde, zugleich aber jenen, die im Wettbewerb zurückblieben, staatlichen Schutz bieten würde. Da sie aber nicht nur durch ihre unterschiedliche Gesellschaftsauffassung, sondern auch durch ihre politischen Ziele getrennt waren, löste sich diese intellektuelle Bewegung bald wieder auf. Eine Autorität unter den Ausgetretenen, István Apáthy, ein Nervenzellenforscher europäischen Ranges, begründete seine Entscheidung damit, dass der ungarische Gedanke im Lande bereits schwächer sei als der Gedanke der individuellen Freiheit, weshalb ersterer gestärkt werden müsse. Apáthy fokussierte seine Gesellschaftsauffassung, die er aus seinen naturwissenschaftlichen (biologischen) Forschungen ableitete, wie viele seiner Zeitgenossen auf die nationale Problematik, vertrat aber weiterhin die Ansicht, dass der europäische und der nationale Gedanke einander nicht entgegengesetzt seien.

Nach der Spaltung wurde die theoretische Fragestellung der Soziologie vom politischen Kampf in den Hintergrund gedrängt, die Radikalen nahmen die Ausarbeitung ihres Handlungsprogramms in Angriff. Für das Endziel der gesellschaftlichen Entwicklung hielt Jászi ein Stadium auf höherem Niveau, dessen Weg durch den Sozialismus führen müsse. Den Übergang zum modernen Sozialismus wiederum bilde die bürgerliche Demokratie, die sich in eine Arbeiterdemokratie umwandle. Deshalb betrachtete er dessen Verwirklichung als unmittelbares politisches Ziel. Er meinte, für die Durchsetzung der bürgerlichen demokratischen Rechte müsse man in Ungarn gleichzeitig gegen die monopolkapitalistischen Phänomene und die feudalen Überreste ankämpfen. Da die Neokonservativen die Folgen der monopolistischen Wirtschaft in Analogie zu den gebundenen Organisationsformen der Epochen vor der Modernisierung, wie z.B. den Zünften, stellten, konnten Jászi und seine Anhänger die Elemente des Imperialismus und der Rückständigkeit einheitlich kritisieren und sich dabei auch der Argumente des Neoliberalismus bedienen.

Jászi trat also von seinem Reformsozialismus in Richtung Neoliberalismus und Demokratie zurück, wobei seine radikale demokratische Auffassung die klassische bürgerliche Demokratie überholte. Zur Lösung der schwerwiegenden gesellschaftlichen Probleme erarbeitete er das Demokratisierungsprogramm des Landes. Er war bestrebt, die demokratischen und nationalen Inhalte miteinander zu verknüpfen. Als Schlüsselfrage der Demokratie betrachtete er das Nationalitätenproblem, weshalb er der Unter-

suchung dieser Frage immer größere Aufmerksamkeit widmete. Die grundsätzlichen Unterschiede vermeinte er nicht zwischen den Ungarn und den Nationalitäten entdeckt zu haben, sondern zwischen adelig-feudalen und demokratischen Kräften.³²

Der verschärfte Kampf, der sich zwischen den radikalen und konservativen Kräften entfaltete, verlief im Sinne der Bestimmung der geistigen und politischen Orientierung der Intelligenz und der mittleren Schichten. Als Ergebnis dieses Kampfes tat sich eine extreme Kluft in der Anschauung und der politischen Stellungnahme der mittleren Schichten auf: Zum einen bildete sich – ergänzt durch eine Gruppe unabhängiger Liberaler – das Lager derjenigen, die demokratische Reformen forderten, also die Elite der späteren Revolutionen, zum anderen stand das konservative geistige Waffenarsenal der nächsten Epoche bereit, welches die nationale und religiöse Kohäsion in den Mittelpunkt stellte.

Aus dem Ungarischen von Magdolna Kocziha

32 Zu Jászi Pikler, dem bürgerlichen Radikalismus und den verschiedenen Gesellschaftstheorien siehe Hanák 1993, S. 57-72., 253-275., Horváth 1974, S. 112-133., 253-260., 305-324., 380-403., Litván, György: A szociológia első magyar műhelye. In: Ders.: Októberek üzenete. Válogatott történeti írások. Budapest 1996, S. 131-164., Pók, Attila: A magyarországi radikális demokrata ideológia kialakulása. A „Huszedik Század” társadalomszemlélete (1900-1907). Budapest 1990., Pók, Attila: The Social Function of Sociology in Fin-de-Siècle Budapest. In: Ránki 1989, S. 265-283.

Helga Mitterbauer

Grenzüberschreitungen Kulturelle Transfers als aktuelle Forschungsperspektive

Eines der bekanntesten Cafés in Budapest reichte im vergangenen Frühling Zuckersäckchen zu Kaffee oder Tee, die einen interessanten Beleg für kulturellen Transfer abgeben. Auf diese Zuckersäckchen aufgedruckt war der Name der Konditorei, Gerbaud, der an die französische Herkunft des Gründers erinnert; daneben steht der Name des Zuckerlieferanten: Julius Meinl, ein ursprünglich österreichisches Unternehmen, das auch zu Zeiten des Eisernen Vorhangs intensive Handelsbeziehungen mit den sozialistischen Ländern unterhalten hat. Außerdem befinden sich darauf Mengenangabe und Benennung des Inhalts, „kristálycukor“. Schon dieses kleine Zuckersäckchen öffnet ein Kaleidoskop verschiedener kultureller und wirtschaftlicher Wechselwirkungen der vergangenen eineinhalb Jahrhunderte. Zugleich macht es deutlich, dass Kulturen niemals einheitlich oder abgeschlossen gedacht werden können, ist es doch – obwohl es in Budapest verteilt wird – keiner Kultur eindeutig zuordenbar. National orientierte Zugänge, wie sie etwa in den nationalphilologischen Disziplinen vertreten werden, greifen sowohl bei der Analyse dieses Zuckersäckchens als auch in einem weiteren Sinn bei der Untersuchung von komplexen Phänomenen wie der Moderne um 1900 oder der „Postmoderne“ oftmals zu kurz, weil sie kulturelle Wechselwirkungen zwangsläufig ignorieren.

Spätestens seit den industriellen, technischen, gesellschaftlichen und medialen Umwälzungen des 19. Jahrhunderts zeichnen sich kulturelle Strömungen stärker durch ihre Fluidität, ihre Durchlässigkeit gegenüber anderen Richtungen und Tendenzen aus als durch eindeutig feststellbare Wesensmerkmale. Es erscheint durchaus lohnenswert, die Forschungsperspektive auf diese zahlreichen *Grenzüberschreitungen* hin zu öffnen, wofür sich als methodisch-theoretischer Ansatz eine kulturwissenschaftlich erweiterte Kulturtransferanalyse anbietet. Eine solche ist auf einen weiten Kulturbegriff angewiesen, der Kultur als dynamisches, nicht dauerhaft fixierbares Konzept, als „Ensembles von Praktiken, Zeichen und Bedeutungszuschreibungen“¹, als hybrid im Sinne der Postcolonial Studies² auffasst, also die interne Differenz und Polyphonie betont. Kulturen sind damit nicht mehr eindeutig abgrenzbar, sondern es gelangen die Überschneidungsbereiche ins Blickfeld. Die darauf bezogene Metapher von den ausgefranzten Rändern

- 1 Suppanz, Werner: Transfer, Zirkulation, Blockierung. Überlegungen zum kulturellen Transfer als Überschreiten signifikatorischer Grenzen. In: Celestini, Federico / Mitterbauer, Helga (Hg.): *Verrückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers*. Tübingen 2003 (Discussion), S. 23.
- 2 Vgl. Bhabha, Homi K.: Die Verortung der Kultur. Tübingen 2000 (Discussion 4).

verweist auf die Verschränkungen zwischen den Kulturen. Basierend auf diesem Begriff von Kultur wird kultureller Transfer zu einem „auf Mehrdeutigkeit basierende[n] multiplexe[n] Verfahren des Austauschs von Informationen, Symbolen und Praktiken, im Laufe dessen permanent Uminterpretation und Transformation stattfinden“.³ Transferprozesse bestehen im Kontextwechsel kultureller Elemente innerhalb und zwischen hybriden Kulturen, in dessen Verlauf sich die transferierten Elemente durch die Neukontextualisierung zwingend verändern. Wesentlich wird dabei auch die Einbeziehung der Machtverhältnisse, die in der jeweiligen historischen Situation bei der Selektion der transferierten Elemente oder bei der Etablierung von Sinnzuschreibungen wirksam sind. Häufig laufen die dynamischen und dyschronen Transferprozesse in Netzwerken organisiert ab.⁴ Wie durch das eingangs erwähnte Beispiel deutlich wird, kann das Phänomen des kulturellen Transfers mittels bilateraler Untersuchungen nicht hinlänglich erfasst werden, den schon auf dem kleinen Zuckersäckchen aus dem Café Gerbaud öffnet sich zumindest ein trilateraler Horizont. Auf dem Gebiet der Literatur sind diese Prozesse noch wesentlich vielfältiger, was im Folgenden exemplarisch an der Wiener Moderne um 1900 aufgezeigt werden soll. Dieses Fallbeispiel bietet sich gerade wegen des komplexen Spiels von Identitätskonstruktionen, gegenseitigen Abgrenzungsbemühungen und Hybridisierungen an, die den Habsburgischen Mehrvölkerstaat bestimmt haben.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts haben die technischen und gesellschaftlichen Entwicklungen tiefgreifende Veränderungen herbeigeführt. Der Buch- und Medienmarkt wurde durch die Erfindung neuer Drucktechniken wie des Rotationsdrucks wesentlich beschleunigt und ausgeweitet. Im Bereich der Kommunikationstechnik gab es neben dem Telefon ein hochentwickeltes Postsystem mit bis zu dreimaliger Zustellung pro Tag in den europäischen Großstädten. Und das Reisen ist durch den Bau der Eisenbahn wesentlich erleichtert worden. Hinzu kommt ein bis dahin nicht da gewesen hohes Bildungsniveau in der Ober- und Mittelschicht. Von Hugo von Hofmannsthal zum Beispiel ist bekannt, dass er schon in seiner Gymnasialzeit die maßgeblichen Werke der europäischen Moderne in französischer, englischer und italienischer Sprache gelesen hat. Selbstverständlich beherrschte er auch Latein und Griechisch. Vor diesem Hintergrund überrascht die enge Vernetztheit zwischen den einzelnen Zentren der Moderne Europas keineswegs.

In ihrer Anfangsphase fand die Wiener Moderne eine spezielle gesellschaftliche und rechtliche Situation vor: Die im Vergleich mit dem Deutschen Reich ungleich strengeren Zensurbestimmungen und das ungünstige und anachronistische Urheberrecht verhin-

3 Celestini / Mitterbauer 2003, S. 12.

4 Vgl. dazu Mitterbauer, Helga: „Acting in the Third Space.“ Vermittlung im Spannungsfeld kulturwissenschaftlicher Theorien. In: Celestini / Mitterbauer 2003, S. 53-66.

derten die Etablierung einer Verlagslandschaft. Da sich Österreich-Ungarn bis zum Ende der Monarchie weigerte, der sogenannten Berner Convention beizutreten, die das Urheberrecht international regelte, bestand kaum Schutz vor ungenehmigten Übersetzungen und Nachdrucken im Ausland, woraus ein unvergleichlich höheres Verlegerrisiko in der k.u.k. Monarchie bestand.⁵ Hinzu kam eine Theatersituation, die sich lange am Geschmack des höheren Adels orientierte, weshalb gerade die modernistischen Autoren auf den deutschen, insbesondere den Berliner Literaturmarkt ausgewichen sind.

Im Gegensatz dazu herrschte auf politischer Ebene eine ambivalente Haltung gegenüber Berlin, das nach der Niederlage in der Schlacht von Königgrätz (1866) und der 1871 erfolgten Gründung des Deutschen Reichs der Residenzstadt Wien zunehmend die Vorrangstellung auf deutschsprachigem Gebiet streitig machte. Durch die von Bismarck durchgesetzte kleindeutsche Lösung war Österreich politisch von Deutschland abgetrennt und damit auch alle österreichischen Hoffnungen auf die Errichtung eines Staatswesens in der Tradition des alten Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation obsolet geworden.⁶ Wenn Hermann Bahr also auf die Überwindung des Naturalismus abzielt, hat dieses Ansinnen nicht nur eine ästhetische, sondern auch eine politische Dimension, und zwar zu beweisen, dass Wien nicht hinter Berlin nachhinke, sondern durchaus zu einer eigenständigen kulturellen Entwicklung fähig sei.

Die Orientierung am Ästhetizismus der französischen *Décadence* impliziert die Opposition gegenüber dem Berliner Naturalismus. Die Jung-Wiener Autoren übernahmen Elemente aus dem französischen Kontext, transformierten diese, passten sie den jeweiligen Bedürfnissen an und entwickelten daraus einen Stil, der bald als eigenständig anerkannt wurde. Motive wie die Todessehnsucht, eines der wichtigen Merkmale der *Décadence*, wurden von den Wienern, denen gemeinhin ein besonderer Hang zur Morbidität nachgesagt wird, begeistert aufgenommen. Dies gelangt bereits im inflationären Vorkommen des Begriffs des Todes in den Titeln zahlreicher Werke der Jung-Wiener Autoren zum Ausdruck, zum Beispiel in Hofmannsthals Einaktern *Der Thor und der Tod* und *Der Tod des Tizian* oder in Richard Beer-Hofmanns *Der Tod Georgs*, und auch Arthur Schnitzler hat seine frühen Erzählungen mit *Sterben* betitelt.

Ein weiteres Kennzeichen dekadenter Literatur bildet der Rückzug aus der Gesellschaft und der als barbarisch empfundenen Gegenwart. Die Isolation des Künstlers vom Leben wird zur Tugend stilisiert und zum Kennzeichen der wahren Kunst erklärt. Der *Décadent* wendet sich von der Natur ab und zieht sich in eine künstliche Welt zurück.

5 Vgl. Sprengel, Peter / Streim, Gregor: Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik. Wien / Köln / Weimar 1998 (Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur 45), S. 31.

6 Vgl. Sprengel / Streim 1998, S. 24 ff.



Als bekannte Beispiele dafür wären Joris Karl Huysmans *À rebours* und Hofmannsthals *Märchen der 672. Nacht* anzuführen. Als die einem *Décadent* würdige Beschäftigung wird die Erforschung des Ich und der Kunst erachtet, deren traditionelle Formen sich auflösen. Die Selbstreflexion des Künstlers wird zum zentralen Thema der *Décadenceliteratur*, wobei die allgemein wahrgenommene Auflösung des Subjekts literarisch behandelt wird, beeinflusst nicht zuletzt von Sigmund Freud oder Ernst Mach mit seiner Formel vom „unrettbaren Ich“. Ferner soll eine symbolische Bildlichkeit beim Leser bestimmte Empfindungen und Stimmungen evozieren. Stimmungen, einer der Schlüsselbegriffe in der Kunst des *fin de siècle*, werden durch die möglichst gleichzeitige und kombinierte Stimulation der Nerven durch Gerüche, Farben, Klänge etc. hervorgerufen.

Es heißt, die Parisreise Hermann Bahrs 1888-1889 habe eine Art Initialzündung für den Beginn der Wiener Moderne gebildet.⁷ Aufgebrochen als Verehrer Émile Zolas machte der Programmatiker der Wiener Moderne in Paris die Bekanntschaft der Parnassien und damit des Ästhetizismus. Vom Herbst 1890 bis zum Frühling 1891 publizierte Bahr eine Serie von Aufsätzen, in denen er sich vom Naturalismus abgrenzt und ein Programm der modernen Literatur formuliert. Dieses Programm basiert im Wesentlichen auf Ideen der französischen Werke und Ideen, die er im Zuge seines Parisaufenthalts von November 1888 bis Sommer 1889 kennen gelernt hatte. Zu verweisen wäre auf Maurice Barrès, Catulle Mendès, Paul Bourget, Jules Barbey d'Aurevilly, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, Joris-Karl Huysmans. Die Bemühungen Hermann Bahrs stoßen rasch auf Resonanz und die Gruppe der Jung-Wiener Autoren wird bald anerkannt. In Berlin werden die Autoren um Bahr, Hofmannsthal, Schnitzler, Dörmann etc. bereits ab 1895 als eigenständige Richtung wahrgenommen, in Paris ist die Gruppe ab etwa 1900 etabliert, was sich durch eine verstärkte Präsenz in Zeitschriften wie dem *Mercure de France* niederschlägt.

Dass der kulturelle Austausch mit Paris kein einseitiges Phänomen war, sondern auf Wechselseitigkeit beruht, lässt sich am Beispiel des Briefwechsels Hermann Bahrs mit Maurice Barrès ablesen:

Je vous communique un premier article que nous avons publié sur l'influence intellectuelle française dans les pays de langue espagnole et vous serais très obligé si vous aviez la gacieueté de nous donner un travail analogue sur les pays de langue allemande. J'ai reçu votre Revue. La Concarde la signalera régulièrement. (Ich übermittle Ihnen einen ersten Artikel, den wir über den geistigen Einfluß Frankreichs auf die spanischsprachigen Länder veröffentlicht haben und wäre Ihnen sehr verpflichtet, wenn Sie die Güte hätten, uns eine entsprechende Arbeit über die deutschsprachigen Länder zu liefern. Ich habe Ihre Zeitschrift erhalten. La Concarde wird sie regelmäßig anzeigen.)⁸

7 Vgl. Bachleitner, Norbert: Im Feenland der Moderne. Hermann Bahrs Parisbild in den Jahren 1888/89. In: Kaiser, Gerhard R. / Thunner, Erika (Hg.): Paris? Paris! Bilder der französischen Metropole in der nicht-fiktionalen deutschsprachigen Prosa zwischen Hermann Bahr und Joseph Roth. Heidelberg 2002, S. 61-74.

8 Brief von Maurice Barrès, in: Mayerhofer, Lukas / Ifkovits, Kurt (Hg.): Hermann Bahr – Mittler der europäischen Moderne. Ausstellungskatalog, Stifter Haus Linz, 25.8.-25.9.1998, S. 110.

Diese Stelle aus einem Brief von Barrès an Bahr gewährt Einblick in den Ablauf des kulturellen Transfers: Barrès schickt Bahr einen Artikel über den Einfluss Frankreichs auf die spanischsprachigen Länder und bittet Bahr, einen entsprechenden Artikel über den Einfluss auf die deutschsprachigen Länder zu schreiben, und zwar für die in Paris erscheinende Zeitschrift *Cocarde*, deren Chefredakteur Barrès von 1894 bis 1895 war. Zugleich bedankt sich Barrès für die Zusendung der Wiener Zeitschrift *Die Zeit*. Bahr hat also nicht nur – wie allgemein bekannt ist – unermüdlich über französische Kunst und Kultur im deutschsprachigen Raum informiert, sondern doppelten Sinn eine Stimme in Paris erhalten, und zwar einerseits, durch die Möglichkeit, seine Sicht der Rezeption französischer Literatur in einem Pariser Medium darzustellen und andererseits, indem in einer Pariser Zeitschrift auf eine Wiener Zeitschrift aufmerksam gemacht wurde, deren Kulturressort unter seinem Einfluss stand.

Paris war zwar ein wichtiger Orientierungspunkt für die Wiener Moderne, aber nicht der einzige. Anregungen kamen zum Beispiel auch von der skandinavischen Literatur und es ist durchaus interessant, dass Autoren des Jungen Wien gerade Henrik Ibsen durchaus hoch schätzten.⁹ Bereits im *Ibsen*-Essay von 1887 sieht Hermann Bahr bei Ibsen die Überwindung des Naturalismus durch Synthese von Romantik und Naturalismus vorgezeichnet. Bahr hat sich nur mit wenigen Autoren so oft beschäftigt wie mit Ibsen und noch im *Selbstbildnis* von 1923 schreibt er dem norwegischen Dramatiker die Rolle eines Paten für die Jung-Wiener Autoren zu. Möglich war ihm diese Affirmation nur deshalb, weil er die sozialkritische Perspektive in Ibsens *Œuvre* weitgehend ausblendete, die Ibsenschen Figuren weitgehend individualisierte, Ibsen zum Vertreter der Nervenkunst und des Symbolismus stilisierte und eine Interessensähnlichkeit von Freud und Ibsen feststellte.

Ähnlich argumentiert auch Hugo von Hofmannsthal in der „kritischen Studie“ *Die Menschen in Ibsens Dramen* von 1892.¹⁰ Hofmannsthal liest in Ibsen das, was für ihn poetologisch gerade von Belang ist. Im Gegensatz zu Bahr ist Ibsen für Hofmannsthal weniger ein Wegbereiter des Kommenden, sondern Hofmannsthal sieht die wesentlichen Elemente des Ästhetizismus bei ihm bereits vorgeben, jene Elemente, die auch in seinen eigenen literarischen Werken eine große Rolle spielen. Konkret thematisiert er den *état d'âme*, die hohe Selbstreflexivität, das Oszillieren zwischen Tod und Leben, Einsamkeit versus Rückzug aus dem Leben und die hohe Bedeutung der Symbolik.

9 Vgl. Mayerhofer, Lukas: Facetten einer Rezeption. Hermann Bahr und Henrik Ibsen. In: Lachinger, Johann (Hg.): Hermann Bahr – Mittler der europäischen Moderne. Hermann Bahr-Symposium, Linz 1998. Linz 2001 (Jahrbuch des Adalbert Stifter Instituts 5), S. 71-86.

10 Hofmannsthal, Hugo von: Die Menschen in Ibsens Dramen. Eine kritische Studie (1892). In: Ders.: Reden und Aufsätze I (1891-1913). Frankfurt am Main 1979 (Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden), S. 149-159.

Anregungen holten sich die Jung-Wiener Autoren nicht nur in der französischen und der skandinavischen Literatur, sondern auch im britischen Symbolismus. In Großbritannien wurde die Dekadenz durch den Aufsatz *The Decadent Movement in Literature* von Arthur Symons, der im November 1893 erschienen ist, popularisiert. In Wien setzte man sich vor allem mit Autoren wie Algernon Charles Swinburne, Walter Horatio Pater, Ernest Dowson und vor allem mit Oscar Wilde auseinander; ebenso kann von einer Kenntnis der prägenden Zeitschriften dieser Epoche, *The Yellow Book* und *The Savoy*, ausgegangen werden. In verschiedenen Abstufungen weist die englische Literatur der Jahrhundertwende die wesentlichen Merkmale der Dekadenz auf. In jüngeren anglistischen Studien wird sie aber zunehmend als kritische Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Entwicklungen und ihren Auswirkungen auf die Kunst dargestellt.¹¹

Hugo von Hofmannsthal setzte sich früh mit der britischen Literatur auseinander: Bereits in einer Rezension von 1891, erschienen unter dem Titel *Englisches Leben*, kritisiert Hofmannsthal noch recht naiv und voreingenommen eine realiter längst nicht mehr unumstrittene Führungsrolle der englischen Aristokratie.¹² Auch der Essay über Algernon Charles Swinburne von 1892 ist eine sonderbare Würdigung mit zahlreichen Widersprüchen und noch im 1894 erschienenen Porträt von Walter Pater¹³ reduziert Hofmannsthal Kunst auf die Künstlerpersönlichkeit, wird aus biographischen Momenten auf das Werk geschlossen. Sich der Position Stefan Georges anschließend, betont Hofmannsthal das Ideal der Innerlichkeit bei Pater, wonach Vorgänge in der Seele des Künstlers betrachtet werden sollen, und zwar konkret die unbegrifflichen Ideen, die in der Literatur in symbolischen Formen ihren Ausdruck finden. Was bei Pater ein entpersönlichter Prozess ist, wird von Hofmannsthal in eine geniale künstlerische Leistung transformiert: Hofmannsthal dekodiert die Ironie im Begriff des Genies des englischen Ästhetizismus nicht, sondern versteht das *l'art pour l'art*-Konzept als Wiederaufnahme der romantischen Genieästhetik. Schließlich publiziert Hofmannsthal 1905 noch einen Aufsatz über Oscar Wilde.¹⁴ Darin betont er die bloße Oberfläche der Maske, womit er doch noch mit den Vorstellungen des Ästhetizismus sympathisiert, Wildes gelebten Ästhetizismus akzeptiert. Auch in diesem Text meint Hofmannsthal wie schon in den

11 Vgl. Emig, Rainer: Übertragene Dekadenz. Überlegungen zur Rezeption britischer *fin de siècle*-Literatur bei Stefan George und Hugo von Hofmannsthal. In: Bachleitner, Norbert (Hg.): Beiträge zur Rezeption der britischen und irischen Literatur des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum. Amsterdam / Atlanta 2000 (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 45), S. 317-343.

12 Vgl. Hofmannsthal, Hugo von: Englisches Leben (1891) In: Hofmannsthal 1979, S. 127-138.

13 Vgl. Hofmannsthal, Hugo von: Algernon Charles Swinburne (1892). In: Hofmannsthal 1979, S. 143-148. –Ders.: Walter Pater (1894). In: Hofmannsthal 1979, S. 194-202.

14 Vgl. Hofmannsthal, Hugo von: Sebastian Melmoth (1905). In: Hofmannsthal 1979, S. 341-344.

früheren Aufsätzen, der englische Ästhetizismus müsse erst den Vorstellungen der deutschsprachigen Literatur angepasst werden.

Hermann Bahr hat bereits 1894 in der Wiener Wochenschrift *Die Zeit* in seinem *Décadence*-Aufsatz erstmals auf Oscar Wilde aufmerksam gemacht. Bahr prägte durch diesen Essay einen Strang der deutschsprachigen Wilde-Rezeption, indem er erklärte, Wilde sei „mehr durch sein Leben als durch seine Werke berühmt“, diese seien „Dichtungen für Dichter“, die trotz all der „feinen Listen“ nicht so leicht das Publikum erreichten.¹⁵

Neben der französischen, der skandinavischen und englischen Literatur wäre noch eine Reihe von Referenzpunkten zu nennen, die von den Jung-Wiener Autoren aufgegriffen und transformiert wurden. Da es in diesem Beitrag aber nicht um eine Vollständigkeit der Aufzählung geht, sei auf die Wiener Wochenschrift *Die Zeit* hingewiesen, die gerade deshalb Aufmerksamkeit verdient, weil darin überdurchschnittlich viel fremdsprachige Literatur rezipiert wurde. Wieder einmal spielte Hermann Bahr als Leiter des Kunst- und Kulturreports eine wichtige Rolle. Helene Zand und Lottelies Moser haben festgestellt, dass der größte Teil der in der *Zeit* rezipierten Literatur zwar aus dem deutschsprachigen Raum (64 %) stammt, aber immerhin 13 % betreffen Frankreich und noch 8 % Skandinavien, die damit ebenso häufig wie Texte aus der slawischen Literatur besprochen sind. In prozentuell geringerem Ausmaß findet die italienische, ungarische und englische Literatur Erwähnung. Gerade das Beispiel der slawischen Literatur belegt die verhältnismäßige Offenheit der *Zeit*, denn in anderen zeitgenössischen Medien nimmt diese wesentlich geringeres Ausmaß ein, etwa im *Kunstwart* oder in der *Freien Bühne*, wo die slawische Literatur 4 % der besprochenen Werke beträgt, oder gar nur 2 % wie in den *Blättern für die Kunst*.¹⁶ Die Wiener Wochenzeitung *Die Zeit* kann als medialer Ausdruck der Hybridität der Wiener Moderne erachtet werden, schlugen sich doch darin die interkulturellen Austauschprozesse nieder.

Die Fluidität der Wiener Moderne drückt sich aber nicht nur in den Anregungen aus verschiedenen literarischen Strömungen aus, sondern auch in ihrer Vorbildwirkung für andere moderne Zentren. Als Residenzstadt war Wien sowohl Vorbild als auch Reibefläche für die modernen Tendenzen in den aufstrebenden Hauptstädten der Kronländer, deren Verhältnis zu Wien sehr unterschiedlich war. Exemplarisch sei auf die Kroatische Moderne hingewiesen: Der Beginn der Zagreber Moderne wird mit der Eröffnung des Kroatischen Nationaltheaters im Herbst 1895 verknüpft, wo Studenten gegen den un-

15 Bahr, Hermann: *Décadence*. In: *Die Zeit* (Wien), Bd. 1, Nr.6, vom 10.11.1894, S. 87-89.

16 Vgl. Moser, Lottelies / Zand, Helene: Die ZEIT, ein „Wiener Posten der guten Europäer“? In: Wunberg, Gotthard / Binder, Dieter A. (Hg.): *Pluralität. Eine interdisziplinäre Annäherung. Festschrift für Moritz Csáky*. Wien / Köln / Weimar 1996, S. 247-257.

garischen Banus demonstrierten, daraufhin von der Zagreber Universität relegiert wurden, sie deshalb ihre Studien in Wien oder Prag fortsetzten und auf diese Weise zu den Trägern der Kroatischen Moderne wurden.¹⁷ Die kroatische Literatur, die bis dahin sehr provinziell war, Zagreb hatte um 1900 nur 61.000 Einwohner, orientierte sich binnen kurzem an den in den europäischen Metropolen herrschenden modernen Strömungen, und zwar durchaus in der Absicht, sich gleichberechtigt an der europäischen kulturellen Entwicklung zu beteiligen.

Wesentliche Impulse kamen vor allem aus Wien, der Hauptstadt der Monarchie, zu der das Verhältnis politisch weniger belastet war, weil Kroatien zum ungarischen Königreich zählte. Eine wesentliche Rolle spielte dabei der 1880 gegründete kroatische Verein *Zvonimir*, dem die meisten bedeutenden Schriftsteller und Künstler angehörten. In erster Linie wäre hier wieder der Schriftsteller Milivoj Dežman zu nennen, der in den Novellen und Aufsätzen seines Bandes *Gegen den Strom*, der zwischen 1894 und 1904 entstanden ist, die Poetik der *Décadence* als zentrale Strömung der kroatischen Moderne bekräftigt. Er hat für Zagreb eine ähnliche Funktion ausgeübt wie Hermann Bahr für die Etablierung der Wiener Moderne.

Einen großen Beitrag zur Herausbildung der Kroatischen Moderne leistete die in Wien erschienene modernistische kroatische Zeitschrift *Mladost*. Das erste Heft dieser Zeitschrift mit dem Untertitel „Rundschau für moderne Literatur und Kunst“ erschien ab 1898. Die Zeitschrift orientiert sich klar an Wiener Vorbildern: Ausstattung und Layout übernahm *Mladost* von der Zeitschrift der Wiener Sezession, dem *Ver Sacrum*, in den programmatischen Artikeln klingen die Thesen Hermann Bahrs nach, und es wird über das kulturelle Leben Wiens ausführlich informiert, zum Beispiel über Theateraufführungen, Konzerte, Ausstellungen oder aktuelle Beiträge in den Kunst- und Literaturzeitschriften. Zum Teil enthält sie auch Übersetzungen literarischer Texte von Wiener Autoren, zum Beispiel von Arthur Schnitzler. In Summe war die Zeitschrift *Mladost* kosmopolitisch ausgerichtet, bekannte sich zu den Strömungen der *Décadence* und zum Symbolismus.

Auch das Kroatische Theater um 1900 orientiert sich ästhetisch an Wien: Einerseits haben Theaterreformer und -autoren in Wien studiert und resultieren deren theaterästhetische Konzepte und Auffassungen aus den in Wien empfangenen Anregungen, andererseits wirkte sich der Einfluss der Wiener Theaterpädagogik aus, denn die jungen kroatischen Schauspieler absolvierten einen Teil ihrer Ausbildung in Wien. Eine wichtige Rolle spielte etwa der Schauspieldirektor des Kroatischen Nationaltheaters Josip Bach, der ein Jahr Regiehospitant im Burgtheater gewesen war und als langjähriger

17 Vgl. Barbarić, Damir / Benedikt, Michael (Hg.): *Ambivalenz des Fin de siècle*. Wien – Zagreb. Wien [u. a.] 1998 (Buchreihe des Instituts für den Donauraum und Mitteleuropa).

Direktor des Zagreber Theaters dort symbolistisch-jugendstilmäßige Bühnenbilder eingeführt und dazu beigetragen hat, in Kroatien das Regietheater zu etablieren. In seiner Schaffenszeit führte er fast das gesamte kroatische und europäische modernistische Repertoire auf. Er gilt als Modernist der Theaterpraxis, als einer, der Kroatien „mit den Geschehnissen in Europa, besonders in Wien vertraut, gemacht“ hat.¹⁸

In der Anfangsphase hat sich das Kroatische Theater am Wiener Theater orientiert. Einerseits haben Dramatiker, Regisseure und Schauspieler viele Werke der europäischen Moderne zum ersten Mal im Zuge ihres Studienaufenthalts in Wien gesehen. Andererseits nahm die Berichterstattung über das Wiener Theaterleben einen hohen Stellenwert in der kroatischen Presse ein. Dies wird etwa am Feuilleton der Zeitschrift *Mladost* deutlich, in der sich die Rubrik „Wiener Theater“ gleich an zweiter Stelle hinter der Rubrik „Kroatisches Theater“ befindet. Grundsätzlich stand die kroatische Theaterkritik den Aufführungen von Dramen der Wiener Moderne positiv gegenüber, berichtete die kroatische Presse über alle Uraufführungen in Zagreb, wobei bezogen auf die Jung-Wiener Autoren „fast kein einziger Text einstimmig gelobt oder abgelehnt wurde“.¹⁹

In Zagreb wurden wesentlich mehr Dramen Wiener Provenienz gespielt als umgekehrt. Zweifellos zählen Schnitzler, Hofmannsthal und Hermann Bahr zu jenen Autoren, deren Dramen am Kroatischen Nationaltheater inszeniert wurden. Schnitzler galt in Zagreb als interessanter und angesehener Schriftsteller, Hermann Bahr wurde als zentrale Persönlichkeit des Wiener Literatur- und Theaterlebens betrachtet, während Hofmannsthal geringere Anerkennung fand, dem Zagreber Publikum und den Theatermachern offenbar zu symbolistisch war.

Von Schnitzler wurde bereits 1898 die *Liebelei* das erste Mal inszeniert, von Hofmannsthal wurde als erstes Drama 1900 *Die Hochzeit der Sobeide* aufgeführt; Hermann Bahrs *Der Meister* wurde in Zagreb erstmals 1905 gespielt. Von allen drei Autoren wurden bis Ausbruch des Ersten Weltkriegs mehrere Dramen am Kroatischen Theater aufgeführt: von Schnitzler die bekannten Einakter und Gesellschaftsdramen, Bahr war mit „einer Reihe von verhältnismäßig kurzen, aber repräsentativen und vielfältigen Texten“ vertreten, von Hofmannsthal wurden außer *Der Hochzeit der Sobeide* noch *Der Thor* und *der Tod* sowie *Alkestis* gegeben.²⁰

Obwohl die Kroatische Moderne um 1900 viele fruchtbare Kontakte mit Wien hatte, fand sie Anregungen für die eigene Entwicklung aber nicht nur dort, sondern auch in anderen Metropolen. Die verschiedenen modernen Strömungen um 1900 waren intensiv

18 Batušić, Nikola: Das kroatische Theater der Jahrhundertwende und seine Beziehungen zum Wiener Theaterleben. In: Barbarić / Benedikt 1998, S. 140.

19 Senker, Boris: Austausch von Dramentexten zwischen Wien und Zagreb um die Jahrhundertwende. In: Barbarić / Benedikt 1998, S. 160.

20 Ebd., S. 157 ff.

miteinander vernetzt, sodass es immer Vereinfachung bleibt, wollte man versuchen, eine bipolare Linie zu ziehen. Realiter war die europäische Moderne eng miteinander verwoben, und trotz engerer Beziehungen zwischen verschiedenen Orten oder Strömungen waren immer mehrere Wechselwirkungsstränge gleichzeitig wirksam. Wien war der Ort, mit dem sich die Hauptstädte der Kronländer verglichen, der ständig als Maßstab herangezogen wurde, an dem man sich orientierte und dem gegenüber man seinen eigenen Platz zu bestimmen suchte. Aber vielfach war Wien auch nur ein Durchzugspunkt bzw. der Ort, aus dem der Anstoß zum Transfer kam. Sobald der Prozess in Gang gekommen war, verglich man auch in Zagreb Wien mit Paris oder London bzw. orientierte man sich ebenso wie an Wien an anderen Zentren der europäischen Moderne und bezichtigte Wien des Epigontums.

Um 1900 gab es auch zahlreiche Schriftsteller aus den Kronländern, die in einem Naheverhältnis zu Wien standen. Interessant ist in diesem Zusammenhang der Autor Tadeusz Rittner.²¹ Rittner wurde 1873 in Lemberg, Galizien geboren. Er kam bereits mit zwölf Jahren nach Wien, wo er am Elitelymnasium Theresianum maturierte und anschließend Rechtswissenschaften studierte. Rittner stammte aus einer konvertierten polnisch-jüdischen Familie, der Vater war Universitätsprofessor in Lemberg und brachte es später bis zum Unterrichtsminister bzw. zum Minister für Galizien. Rittner selbst wurde auf Wunsch des Vaters Beamter und seine Versuche, die Leitung eines Theaters übernehmen zu können, erfüllten sich bis zu seinem frühen Tod 1921 nicht. Er lebte fast die ganze Zeit in Wien, nur 1918 wollte Rittner am Aufbau des neuen polnischen Staates mitwirken, was jedoch durch eine Erkrankung nicht möglich war, und auch sein Plan, Direktor der Warschauer Theater zu werden, scheiterte. Er deklarierte sich 1919 zum polnischen Staatsbürger, kehrte jedoch wieder nach Österreich zurück.

Rittners Muttersprache war Polnisch, er verfasste aber viele seiner literarischen und feuilletonistischen Texte auch auf Deutsch. Fast bei allen Werken gibt es parallele Versionen in Deutsch und in Polnisch. Sein Œuvre umfasst insgesamt 17 Dramen, davon 14 in Doppelversionen, vier Romane, zahlreiche Novellen und unzählige Feuilletons für die österreichische und die polnische Presse. Rittner hat für nicht weniger als 16 polnische Zeitschriften und für rund 20 österreichische Zeitschriften Beiträge verfasst. Die Krakauer Germanistin Maria Kłańska hat treffend festgestellt: „Rittner war ein pa-

21 Zu Rittner vgl. Simonek, Stefan: Distanzierte Nähe. Die slawische Moderne der Donaumonarchie und die Wiener Moderne. Bern u.a. 2002 (Wechselwirkungen 5), S. 19-62. – Ferner Kłańska, Maria: Thaddaeus Rittner. Ein polnisch-österreichischer Dichter der Wiener Moderne, in: Wiesinger, Peter (Hg.): Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000 "Zeitenwende – Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert". Bd. 6. Bern u.a. 2002 (Jahrbuch für Internationale Germanistik Reihe A, Kongressberichte 58), S. 353-359.

triotischer Pole, ein loyaler Österreicher, ein polnischer und österreichischer Autor“.²² Ohne Zweifel gehört er zu jenen Autoren, die sowohl der österreichischen als auch der polnischen Literatur der Jahrhundertwende zuzurechnen, die in beiden Kulturen beheimatet, also hybride Subjekte mit interner *différance* im Sinne der Postcolonial Studies sind.

Weil er in seinen Beiträgen für die polnischen und österreichischen Zeitschriften die Leser über aktuelle Tendenzen in der jeweils anderen Moderne informierte, kommt Rittner eine wichtige Bedeutung als Vermittler zwischen der polnischen und der österreichischen Moderne zu. Im Besonderen betrifft das seine Feuilletons in polnischen Zeitschriften, wo er über die verschiedenen Begegnungen mit der Wiener Moderne schrieb und mehrere Essays zu den zentralen Autoren der Wiener Moderne publizierte.

Rittner selbst fühlte sich primär als Dramatiker und eroberte zuerst die polnischen Bühnen: Bereits 1902 wurde ein Einakter am Lemburger Theater gespielt. Der Durchbruch in Polen gelang ihm 1904 mit der Uraufführung seines Dramas *Das kleine Heim* in Krakau. Danach wurden die meisten seiner Stücke, die vorwiegend in Warschau und in Krakau gespielt wurden, große Erfolge. Mit etwas Zeitverzögerung wurden Rittners Dramen auch in Wien, und zwar auch erfolgreich, aufgeführt. 1912 eroberte er mit *Der Sommer* das Wiener Burgtheater. Danach liefen Stücke von ihm auch auf der Residenzbühne und der Neuen Wiener Bühne. Gerade während des Ersten Weltkriegs erfreuten sich Rittners am Burgtheater aufgeführte Dramen großer Beliebtheit. Von seinen Novellen erschien die erste Sammlung in Buchform unter dem Titel *Drei Frühlingstage* zuerst in Wien, auch sein erster Roman, *Das Zimmer des Wartens* wurde zuerst auf deutsch publiziert (1918 in Berlin).

In Polen wurden seine Dramen mit Unterbrechung während des Zweiten Weltkriegs immer wieder aufgeführt, später wurden sie auch im polnischen Fernsehen gesendet und heute gilt Rittner als einer der klassischen Dramatiker des Jungen Polens. Dagegen wurde Rittner in Österreich nach seinem Tod bald vergessen: 1933 wurde zum letzten Mal ein Stück im Burgtheater aufgeführt, 1936 der *Sommer* zum letzten Mal im Österreichischen Rundfunk gesendet. Nach 1945 wurde Rittner in Österreich nicht wieder entdeckt. Es ist interessant, dass die rezenten Publikationen über ihn von polnischen Germanisten oder von österreichischen Slawisten stammen. Dagegen kümmert sich die österreichische Germanistik kaum um ihn, vermutlich, weil sie ihn als polnischen Autor einstuft. Dennoch ist Rittner ein gutes Beispiel für einen Autor, der nationalliterarische Begrenzungen hinter sich lässt, und dessen Werk wahlweise der österreichischen oder – wie in diesem Fall – der polnischen Literatur zugerechnet werden kann.

Diese Blitzlichter auf die vielfachen und vielfältigen Wechselwirkungen um 1900 können freilich nur auf ein Forschungsdesiderat hinweisen, eine ausführliche Aufarbeitung der kulturellen Transferprozesse im Zusammenhang mit der Wiener Moderne würde den Rahmen eines Aufsatzes bei weitem sprengen und bleibt deshalb späteren Publikationen vorbehalten. Die angeführten Beispiele verändern aber die Perspektive. Sie öffnen den Blick für den Umstand, dass Literatur versus Kunst, Musik usw. vor politisch gezogenen Grenzen nur in Ausnahmefällen Halt macht. Als Instrument zur Untersuchung interkultureller Wechselwirkungen bietet sich die Analyse kultureller Transfers an, die den Transferprozess als Kontextwechsel von kulturellen Elementen auffasst. Dabei erscheint eine auf nationalen Kategorien basierende Kulturauffassung ungeeignet, die Pluralität des habsburgischen Mehrvölkerstaats auch nur annähernd zu erfassen. Viel fruchtbarer erweist sich ein Kulturbegriff wie er etwa in den Postcolonial Studies verwendet wird, wonach Kultur als dynamische Verdichtung beschrieben wird, bei der ständig Mehrfachkodierungen von personaler wie kollektiver Identität stattfinden. Zwischen diesen in sich differenten Kulturen werden kulturelle Elemente ausgetauscht, transformiert und den eigenen Bedürfnissen angepasst. Die angeführten Beispiele machen sichtbar, dass die interkulturellen Wechselwirkungen einem nichtlinearen und dyschronen Netzwerk gleichen, in dem Wertvorstellungen, Überzeugungen, Diskurse ständig neu verhandelt werden. Vor diesem theoretischen Hintergrund wird die Literatur der Jung-Wiener Autoren zu einem dynamischen Gefüge, das aus zahlreichen anderen literarischen Strömungen Anregungen bezogen und dabei die übernommenen Motive, ästhetischen Momente usw. kreativ transformiert hat. Durch die „Public Relations“-Leistung Hermann Bahrs gelang eine relativ rasche Durchsetzung als eigenständige Richtung, die wiederum Voraussetzung war, um als kulturelles Zentrum zum Vorbild für andere moderne Strömungen zu werden.

Die Moderne in Wien und Budapest. Ein Vergleich Prolegomena zu einem alten Thema

Über mehrere Jahrzehnte wurden in einer Reihe bilateraler Konferenzen von österreichischen und ungarischen Historikern Versuche unternommen, einzelne Aspekte der gemeinsamen Geschichte komparatistisch zu bearbeiten. Bei diesen Gelegenheiten wurden manchmal auch kulturhistorische Fragen ins Auge gefasst, darunter auch einzelne Aspekte der Moderne in ihrer Ausprägung als Hoch- bzw. Alltagskultur um 1900.

Naturgemäß wurde dabei der Fokus auf die zwei Hauptstädte gelegt. Man versuchte entweder die wechselseitigen Einflüsse zu bearbeiten (heute würde man es ‚Transfer‘ nennen) oder man ließ ein und dasselbe Thema parallel im österreichischen bzw. Wiener oder im ungarischen bzw. Budapester Umfeld beleuchten, sodass die österreichischen und ungarischen Forscher jeweils über Beispiele aus ihren eigenen nationalen Bereichen referierten. Sogar über Bildende Kunst wurde manchmal gesprochen – regelmäßig als letzter Vortrag („um am Ende etwas Leichteres, nicht sehr Anstrengendes, aber Farbiges mit Dias“ zu haben, wie die Veranstalter meinten). Diese freundlich gemeinten „Parallelaktionen“ wurden dann Jahre später in Sammelbänden veröffentlicht, die kaum jemand gelesen hat.¹ Insofern haben diese Konferenzen und Sammelbände (aufgrund ihrer „Verborgenheit“) sowohl für das breitere Fach der Kulturgeschichte als auch für die Forschungen im engeren Feld der Kunstgeschichte relativ wenig gebracht.

Auch nach der Wende veränderte sich dieser Praxis kaum. Die Treffen wurden sogar sporadischer, vielleicht weil für die Österreicher die Ungarn als gut kooperierende Partner schon längst gut bekannt waren, die Nachbarn aus den slawischen Ländern dagegen ein viel faszinierendes Potenzial bargen; die lang ersehnte, jedoch unerwartete Öffnung der dortigen Archive, besonders jener in Tschechien, bot interessantere, mit der eigenen,

1 Ohne eine vollständige Liste zu geben, sollen hier einige Sammelbände mit Vergleichsstudien erwähnt werden: Thurnher, Eugen u. a. (Hg.): Kakanien. Aufsätze zur österreichischen und ungarischen Literatur, Kunst und Kultur um die Jahrhundertwende. Budapest / Wien 1991. Farkas, Reinhard (Hg.): Das Musiktheater um die Jahrhundertwende. Wien-Budapest um 1900. Wien / Köln 1990. Plaschka, Richard G. u. a. (Hg.): Mitteleuropa – Idee, Wissenschaft und Kultur im 19. und 20. Jahrhundert. Wien 1997. – Eine ganz andere wissenschaftliche Studienreihe wird in Szeged publiziert, die unermüdlich mit philologischer Genauigkeit die ungarisch-österreichische Wechselbeziehungen darzustellen versucht, und teilweise auch jene methodologischen und thematischen Probleme analysiert, die für eine zentraleuropäische kulturhistorische Zusammenarbeit unentbehrlich sind. Leider sind diese Studien nur auf Ungarisch zugänglich – über die mannigfaltigen Aspekte der gemeinsamen Vergangenheit informieren. Der Herausgeber dieser Studienreihe ist Professor István Fried.

deutsch-österreichischen Kulturgeschichte enger zusammenhängende Forschungsmöglichkeiten. So rückten die Ungarn zunehmend aus dem Mittelpunkt des Interesses einer internationalen Kooperation.

Zwei weitere Faktoren können als Grund dafür angeführt werden, dass wissenschaftlich fundierte und methodologisch innovative vergleichende Kulturstudien über Wien und Budapest noch immer seltene Erscheinungen sind: einerseits die unterschiedliche Bewertung des Erbes des Bürgertums, der bürgerlichen Tradition, und andererseits die methodologischen Unterschiede der Historiker- bzw. Kunsthistorikerschulen der beiden Länder.

Was den erstgenannten Faktor betrifft, so ist zu beachten, dass das Verhältnis zum Bürgertum und zum bürgerlichen Erbe in Wien und in Budapest jahrzehntelang verschiedenartig war und seine Neubewertung in den beiden Zentren eine andere Periodisierung, eine andere politische Rolle erhielt, und dass die Beschäftigung mit der Kulturgeschichte eine jeweils andere wissenschaftliche Rezeptionsgeschichte erlebte. (Historiographisch gesehen ist die Zeit der allmählich sich lockern den ideologischen, marxistischen vier Jahrzehnte der ungarischen Kultur- und Kunstgeschichte noch nicht aufgearbeitet; dieser Aufsatz kann nur sporadisch auf diese belastende Problematik – auch wenn sie sogar in der Kunstgeschichte tief greifende Konsequenzen zeitigte – hinweisen. So fehlen z.B. wegen der lang andauernden negativen Beurteilung des Besitzbürgertums² Forschungen über Sammelwesen und Mäzenatentum.)³

Die „Moderne“ in Wien um 1900 – und hier möchte ich von dem vom Grazer SFB *Moderne – Wien und Zentraleuropa um 1900* geführten Diskurs über Moderne oder Post-Moderne absehen – gilt als wertvolles und weltweit wichtiges Kulturerbe des Wiener Bürgertums der Jahrhundertwende. Diese als unbedingt positiv zu bewertende Epoche der Moderne wurde in den Siebziger- und Achtzigerjahren des 20. Jahrhunderts eifrig aufgearbeitet, in etlichen „großen Erzählungen“ und Detailstudien nicht nur von Österreichern, sondern auch von einer breiten internationalen Forscherschaft diskutiert.⁴ Die Errungenschaften der Wiener Moderne sind Mode geworden und haben der Kaiserstadt zu ihrem barocken und zu ihrem musikalischen Erbe einen zusätzlichen goldenen „Fin de Siècle-Glanz“ an Tradition geschenkt.

Anders war es um die Rezeptionsgeschichte der Fin de Siècle-Moderne in Budapest bestellt. Als in den Achtzigerjahren die Errungenschaften der Wiener Moderne

2 Die Bürgertum-Forschungen starteten in den 80er Jahren, die kulturhistorischen Aspekte hat man erst später aufgegriffen. z.B. Hanák, Péter (Hg.): *Bürgerliche Wohnkultur des Fin de Siècle in Ungarn*. Wien / Köln / Weimar 1994.

3 Neueste Untersuchungen in diesem Gebiet: Erdei, Gyöngyi: *Műpártoló Budapest 1873-1933*. Budapest 2003, Mecenatura. In: *Budapesti Negyed* Jg. 2002.

4 Eine analytische historiographische Analyse der Literatur über Wien um 1900 siehe in der Einleitung zu: Beller, Steven (Hg.): *Rethinking Vienna 1900*. New York / Oxford 2001, S 1-25.

längst international bekannt waren, hat man das ungarische *Fin de Siècle* erst zu ‚entdecken‘ begonnen. Doch blieb die Budapester Moderne bis zum heutigen Tag nur eine ungarische nationalwissenschaftliche Angelegenheit.⁵

Auch wenn schon in den frühen Siebzigerjahren die Epoche der Jahrhundertwende um 1900 in der ungarischen Geschichtsschreibung teilweise positiv bewertet wurde, galt diese positive Wende viel weniger dem Bürgertum als den Vertretern der politischen Linken der Epoche und der radikalen Avantgarde. In diesem Jahrzehnt wurde die Epoche des Dualismus in der ungarischen Historiographie – besonders in ihren ökonomischen,⁶ aber auch in manchen politischen Aspekten – viel positiver bewertet als es in der früheren marxistischen Geschichtsschreibung üblich war. (Hier sollten die einst viel Aufsehen erregenden Werke von György Ránki oder Péter Hanák erwähnt werden.)⁷ Die sozialhistorischen Aspekte wurden noch immer stark ideologisch beurteilt, und sehr viele sozialpolitische und kulturhistorische Fragen der Jahrhundertwende, überhaupt die Rolle des Bürgertums, blieben unklar oder wurden einfach außer Acht gelassen. Gerade in der Bewertung und in der damals noch immer ideologisch geprägten Kanonbildung wurden sämtliche staatlichen kulturellen Leistungen der Epoche unterschätzt oder fehlinterpretiert. Besonders die politisch nicht engagierten oder konservativen Intellektuellen und Künstler der Jahrhundertwende fielen der Vergessenheit anheim oder wurden im Sinne der klassenkämpferischen Ideologie negativ interpretiert (wie z.B. die Errungenschaften des Historismus als Kunstepoche und Stilrichtung; die Millenniumsfeiern mit der Landesausstellung von 1896 wurden sogar noch am Ende der Siebzigerjahre in „Mainstream“-Publikationen äußerst negativ bewertet,⁸ ihre Unterstützung seitens der ungarischen staatlichen Kulturbehörden wurde als unzeitgemäß abgelehnt).⁹

5 Auch wenn scheinbar „ausländische“ Autoren sich der ungarischen Kultur zuwenden, stellt sich bald heraus, dass sie entweder Emigranten, oder die Kinder von ungarischen Emigranten sind z.B. John Lukács, István Deák, Mary Gluck, Judith Frigyesi, um nur die wichtigsten Namen zu nennen. Budapest, seine Kunst und Kultur wurden bis heute kein internationales wissenschaftliches Modethemà, vermutlich weil die Quellen doch überwiegend in ungarischer Sprache verfasst sind. Ein urbanistisch ausgerichteter Sammelband hat jedoch eine wirklich vergleichende einführende Studie: Bender, Thomas / Schorske, Carl E. (Hg.): *Budapest and New York Studies in Metropolitan Transformation 1870-1930*. New York 1994, S. 1-28.

6 Berend, Iván T. / Ránki, György: *Közép-Kelet Európa gazdasági fejlődése a 19-20. században*. Budapest 1976.

7 Hanák, Péter (Hg.): *Magyarország története 1890-1918 / Die Geschichte Ungarns 1890-1918*. Budapest 1978 oder Hanák, Peter: *Ungarn in der Donau-Monarchie*. Budapest / Wien / München 1984.

8 Rév, Ilona: *Építészet és interiőr a magyar századfordulón*. Budapest 1983.

9 Nach der politischen Wende und zum Centenarium des Millenniums hatte die Mehrzahl der Publikationen die Errungenschaften des Historismus nuancierter und positiver bewertet. Deutsch darüber Sármany-Parsons, Ilona: *Ungarns Millenniumsjahr 1896*. In: Brix, Emil / Stekl, Hannes (Hg.): *Der Kampf um das Gedächtnis. Öffentliche Gedenktage in Mitteleuropa*. Wien / Köln / Weimar 1997, S.273-292.

Die internationale Mode der *Art nouveau* und der *Secession* hat in den Siebzigerjahren auch Ungarn erreicht, aber die gründliche wissenschaftliche Bearbeitung dieser Stilbewegung ist noch lange nicht abgeschlossen.¹⁰

In den engeren kunsthistorischen Arbeiten bzw. in der Ausstellungspraxis hat man auch in Budapest in den Siebziger- und Achtzigerjahren den Jugendstil („szecesszió“) wiederentdeckt. 1986 wurde in der Ungarischen Nationalgalerie die erste umfangreiche Ausstellung über die Kunst zwischen 1896-1914 unter dem Titel *Lélek és forma* („Seele und Form“) organisiert, die mit einigen Modifizierungen auch im Ausland gezeigt wurde – 1989 im Barbican Center, London, 1990 in Miami und in San Diego. Zu diesen Ausstellungen wurde ein neuer Studienband über die Epoche in englischer Sprache verfasst, *A Golden Age*, der vier Jahre später auch in deutscher Übersetzung veröffentlicht wurde.¹¹

Die ersten umfangreichen Darstellungen der Epoche der ungarischen Jahrhundertwende mit einem ausgeprägt kulturhistorischen Interesse stammen von Peter Hanák und John Lukács.¹² Hanáks heimliches Ziel war es, 1988 eine Budapester Parallele oder Alternative zu Carl E. Schorskes viel bewundertem Essay-Band *Fin de Siècle Vienna* zu schreiben, und er hoffte, eine ähnlich starke Metapher wie Schorskes „Garten“ für Wien in der Metapher der „Werkstatt“ für Budapest zu finden. Lukács hat ebenfalls 1988 eine weniger plakative, aber umfassendere Monographie über Budapest um 1900 verfasst, in welcher er – gerade weil er von Amerika aus als „Außenseiter“ eine andere historiographische Perspektive vertrat – die verschiedenen kulturellen Tendenzen der Epoche viel ausgewogener behandelte und dadurch den mittlerweile schon kanonisierten, progressiven, am Ende zur Räterepublik führenden intellektuellen Kreisen weniger Raum gegeben bzw. Bedeutung beigemessen hat als es in Ungarn üblich ist.

Zwei aus Ungarn stammende amerikanische Wissenschaftlerinnen bereichern das magere fremdsprachige Angebot zur ungarischen Kultur um 1900. Mary Gluck konzentrierte ihr 1985 publiziertes Buch auf den jungen, noch nicht kommunistischen Georg Lukács und seinen Kreis.¹³ Sechzehn Jahre später wählte die Musikwissenschaftlerin Judith Frigyesi Béla Bartók zum Helden ihres 2001 erschienenen Buches und zeichnete

10 Szabadi, Judit: Jugendstil in Ungarn. Budapest 1979 (ungarische Ausgabe), 1982 (deutsche Ausgabe).

11 Éri, Gyöngyi / Jobbágyi, Zsuzsa (Hg.): *A Golden Age – Art and Society in Hungary 1896-1914*. Budapest / London / Miami / San Diego 1989-90: *Das Goldene Zeitalter – Kunst und Gesellschaft in Ungarn 1896-1914*. Budapest 1993.

12 Hanák, Peter: *Der Garten und die Werkstatt – Ein kulturgeschichtlicher Vergleich: Wien und Budapest um 1900*. Budapest 1988; Wien / Köln / Weimar 1992; Lukács, John: *Budapest 1900 – A Historical Portrait of a City and its Culture*. London 1988 (deutsche Ausgabe: Berlin 1990).

13 Gluck, Mary: *Georg Lukács and his Generation 1900-1918*. Cambridge / Massachusetts / London 1985.

ein faszinierendes Tableau des jungen Komponisten.¹⁴ Beide Werke konzentrieren sich innerhalb der ungarischen Kultur auf die Kreise der radikalen Avantgarde und vermittelten dadurch ein wissenschaftlich fundiertes, aber einseitiges Bild des Kulturpanoramas der Donaumetropole. Gerade weil die von beiden Autorinnen verwendete ungarische Literatur die nicht zu den ideologisch orientierten und den gesellschaftlichen Durchbruch vorbereitenden intellektuellen Kreisen gehörenden Persönlichkeiten, Bestrebungen und Tendenzen konsequent negativ beurteilt bzw. unterschätzt, lebt in ihnen – auf ein umfassendes Gesamtbild zielenden und methodologisch viel moderneren – Monographien dieser Zugang weiter.

Der große Aufschwung der Bürgertumsforschung in Ungarn begann erst nach 1989, auch wenn in manchen Spezialgebieten der Kunstwissenschaften die grobe Ideologisierung schon seit vielen Jahren nicht mehr zum guten Ton gehörte. Doch gewisse gesellschaftliche und ideologische Fragen konnte man erst nach der Wende aufgreifen; in der Kunstgeschichte beispielsweise eine positive Bewertung des bürgerlichen Mäzenatentums oder Fragen der jüdischen Kultur und Repräsentation in Budapest. Die ersten vier Jahren nach der Wende waren von einem Publikationsboom charakterisiert und das Centenarium des Millenniums von 1896 hat viel dazu beigetragen, die Budapest/ungarische Jahrhundertwende neu zu bearbeiten – wenn auch nicht unter Beachtung aller wichtigen wissenschaftlichen Aspekte.¹⁵ Die Beschäftigung mit diesem Thema kam wieder in Mode, und weil diese Modewelle auch mit einer methodologischen Erneuerung der Geschichtsschreibung zusammenfiel, brachten einige neuen Studien frischen Wind in die Kunstwissenschaften.¹⁶

Damit gelangen wir zum zweiten Faktor, durch den sich die österreichischen und ungarischen Diskurse in den Neunzigerjahren voneinander unterschieden. In Wien bzw. Graz, wo die interessantesten Publikationen im Bezug auf die „Moderne“ erscheinen, liegt der Haupttrend in einer Dekonstruktionsbewegung, einer Kritik an den „großen Erzählungen“ aus postmoderner Sicht, die sich gegen die Moderne als eine sich ständig selbst reproduzierende „Meta-Erzählung“ richtet.

In Ungarn dagegen hat der Einfluss der *New Cultural History* auf dem Gebiet der Forschung der Jahrhundertwende – wenigstens in der Kultur- und Kunstgeschichte

- 14 Frigyesi, Judith: Béla Bartók and Turn of the Century Budapest. Berkeley / Los Angeles / London 1998.
- 15 Komoróczy, Géza (Hg.): A zsidó Budapest ('Das Jüdische Budapest') Bd. 1-2. Budapest 1995., Kósa, László (Hg.): Magyar művelődéstörténet. Bd. 2. Budapest 1998., Auf Englisch: A Cultural History of Hungary in the Nineteenth and twentieth Centuries. Budapest 2000., Gyáni, Gábor: Hétköznapi Budapest („Alltägliches Budapest“). Budapest 1995., Gyáni, Gábor: Az utca és a Szalon („Die Straße und der Salon“). Budapest 1998.
- 16 Sinkó, Katalin (Hg.): Aranyérmek, ezüstkoszorúk („Goldmedaillen, Silberkränze“). Katalog. Budapest 1995; Mikó, Árpád / Sinkó, Katalin (Hg.): Történelem – Kép („Geschichte – Geschichtsbild“). Katalog Budapest 2000.

– noch nicht den Paradigmenwechsel gebracht, der in der Moderne anstatt positiv aufgeladener Modernisierungsprozesse vielmehr die Ambivalenzen der Vieldeutigkeiten von Identitätskrisen sieht und die Epoche fragmentiert. Auch wenn es in Ungarn in der Geschichtswissenschaft die neuen methodologischen Diskussionen gibt, ist die Zeit der klassischen Moderne, also die zweieinhalb Jahrzehnte vor dem Zerfall der Doppel-Monarchie, nicht dekonstruiert; die verschiedenen „Diskurse“ werden unter dem Schirm eines historisch-sozialwissenschaftlichen Zugangs als verschiedene – manchmal widersprüchliche, aber immer neue Aspekte behandelnde – Studien der gesellschaftlichen Modernisierungsprozesse aufgefasst. Was die ungarische „Moderne“ betrifft, so steht die kulturwissenschaftliche Stadtsoziologie im Vordergrund, und es wurde sehr viel über Alltagskultur, die Rolle der Gedächtnisses usw. veröffentlicht.¹⁷

Die – hier im engsten Sinn verstandene – Kunstgeschichte in Ungarn ist, im Gegensatz zu Wien, Ende der Siebzigerjahre nicht vom Begriff einer Kunst-Epoche ausgegangen, die von einem geisteswissenschaftlich-kulturhistorisch bedingten Weltbild inspiriert war (siehe bezüglich Wien die Werke von Carl E. Schorske oder Werner Hofmann etc.), sondern basierte vielmehr auf einem klassischeren, traditionellen Kunstkonzept, in das jedoch zum ersten Mal auch soziologische und sozialpolitische Aspekte einbezogen werden. Die solide Basis für alle weiteren Forschungen bietet der von Lajos Németh konzipierte sechste Band des *Handbuches für Kunstgeschichte* (Ungarische Kunst 1890-1919),¹⁸ in welchem ein innerhalb der sozialistischen Welt ungewöhnlich mutiger Zugang praktiziert wird: Hier wurde nämlich das Hauptgewicht gegenüber oder neben allen sozialen und politischen Erklärungen auf die Autonomie der Kunst gelegt und alle Tendenzen in diese Richtung als äußerst positiv bewertet.

Alle ungarischen kunsthistorischen Arbeiten zu dieser Epoche wandeln noch immer in den Fußstapfen dieses Konzepts, das eine relative Freiheit, aber auch eine relative Isoliertheit von anderen kulturhistorischen Gebieten mit sich brachte. Wegen seines Handbuchcharakters hat dieses 1981 veröffentlichte Werk, das immerhin 688 Seiten Text und 1222 Abbildungen umfasst, keine exklusive Selektion im Hinblick auf die

17 Gyáni, Gábor (Hg.): Az egyesített főváros („Die vereinigte Hauptstadt“). Budapest 1998. Eine Reihe von wichtigen innovativen Studien in: Budapesti Negyed („Budapester Bezirk“), eine Zeitschrift über die Geschichte der Hauptstadt ab 1994.

18 Németh, Lajos (Hg.): Magyar Művészet 1890-1919. Budapest 1981. Die Struktur des Handbuches konzentriert sich im ersten Teil auf die soziale Einbettung der Künste und die Umstrukturierungen, Veränderungen, die von dieser Struktur ausgingen. Sogar die Lage und die Werke der Volkskunst sind hier besprochen. Ein weiteres einführendes Kapitel ist dem Institutionssystem der Kunstwelt gewidmet; mit einigen Absätzen über Kunstvereine, Wettbewerbe, Stipendien und das staatliche und private Mäzenatentum. Selbstverständlich wurden auch die Fragen der Künstlerbildung, des Denkmalschutz usw. summarisch besprochen. Nach diesem beinahe 200seitigen „Kontextualisieren“ wird die Geschichte der Architektur, der Malerei, der Graphik und des Kunstgewerbe behandelt, in Kunsttendenzen gruppiert dann als eine Reihe von verdichteten Künstlermonographien dargestellt.

Behandlung der verschiedenen Kunstvereine oder Kunsttendenzen vorgenommen. Deshalb dominiert in der Darstellung der ungarischen Kunstszenen der Jahrhundertwende keine Stilströmung so stark wie die Secession und Klimt jenes von Wien. Es ist eine historische Tatsache, dass innerhalb des ungarischen Kunstlebens um 1900 niemand eine so exklusive Sonderstellung innerhalb des Presse- und Ausstellungswesens genoss, wie es die Secession in der Kaiserstadt innehatte. Die Periodisierung reichte von 1890 bis 1919 und folgte der Periodisierung der politischen Geschichte, z.B. in dem von Peter Hanák editierten Handbuch der Geschichte Ungarns.¹⁹ In der kunsthistorischen Literatur zur Wiener Moderne dominieren Monographien über die führenden Künstlerpersönlichkeiten der Epoche sowie die Kataloge der wichtigen Ausstellungen mit zwei äußerst bemerkenswerten Auftakten in den Achtzigerjahren: Zuerst das von Werner Hofmann organisierte *Experiment Weltuntergang* in Hamburg (1981)²⁰ und dann die im Palazzo Grassi in Venedig gezeigte, sehr umfangreiche und sensationelle Ausstellung von 1984. Seit der Wiener Ausstellung *Traum und Wirklichkeit* (1985), die selbst in Wien eine Art „Auferstehung der Epoche“ bewirkte, wurde eine ununterbrochene Reihe von großen Kunstshows in allen wichtigen Kunstzentren der Welt von Amerika bis Japan veranstaltet. Sie machten die Kunst der „langen“ Wiener Jahrhundertwende, besonders jene von Klimt, Schiele und Kokoschka, nicht nur weltbekannt, sondern auch zur Mode.²¹

In der österreichischen Kunstgeschichte ist diese Praxis, das Kunsterbe vergangener Epochen in gründlich vorbereiteten Ausstellungen zu zeigen, so tief eingeprägt, dass sogar der von Gerbert Frodl editierte Band über die Kunst des 19. Jahrhunderts (in der Handbuch-Reihe Österreichischer Kunst) Katalogstruktur aufweist.²² Verschiedene Studien leiten die Kunstepochen oder -gattungen ein, dann folgt eine Reihe von einzelnen Werkbeschreibungen mit Analysen und Abbildungen.²³ Der steife zeitliche Rahmen des Bandes, das 19. Jahrhundert, wirft natürlich Probleme auf: Wie lässt sich beispielsweise die 1887 gegründete Secession behandeln, wenn keine Grenzüberschreitungen in das

19 Hanák, Péter (Hg.): *Magyarország története 1890-1918*. Budapest 1978.

20 Hofmann, Werner (Hg.): *Experiment Weltuntergang*. Wien um 1900. Katalog. Hamburg 1981; Brandstätter, Christian (Hg.): *Wien um 1900. Kunst und Kultur*. Wien 1985.

21 Traditionell werden in der Wiener Praxis die zwei sehr verschiedenen Generationen, jene der Secession und jene der Expressionisten innerhalb einer Epoche behandelt, auch wenn die knapp ein Vierteljahrhundert umfassende Epoche auf sehr verschiedene, klare Perioden aufzuteilen wäre.

22 Frodl, Gerbert (Hg.): *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich. 19. Jahrhundert*. München / Berlin / New York 2002

23 Übrigens wurde die ganze sechsbändige Reihe nach derselben Struktur aufgebaut, wodurch einzelne, nach strikten Qualitätsmaßstäben ausgewählte Objekte umfangreiche wissenschaftliche Beschreibungen erhielten, die auch künstlerische und geschichtliche Zusammenhänge untersuchen und über die wichtigste Fachliteratur informieren. Dieser objektbezogene Zugang fehlt im ungarischen Handbuch nicht völlig, dort ist das Schwergewicht doch eher auf die Entwicklung und das soziale Umfeld gelegt.

20. Jahrhundert erlaubt sind? (Der Band über die Kunst des 20. Jahrhunderts aus derselben Reihe wurde früher publiziert und behandelt natürlich ebenfalls die Secession.) Scheinbar gehört es nicht zur österreichischen Handbuch-Praxis, über das „lange 19. Jahrhundert“ zu schreiben, was ursprünglich eine gängige Gepflogenheit in den Pionierwerken (z.B. *1975 Art in Vienna* von Peter Vergo) und späteren Ausstellungen gewesen ist. Auch wenn manche Autoren des Bandes ihr Thema bis zur logischen Zäsur von 1914 bzw. 1918 weiterführen,²⁴ bleiben die Verfasser der Essays zu Malerei und Grafik bei ca. 1902/03 stehen.

Mit der ungarischen Kunst des Fin de Siècle verhält es sich anders als in Österreich. Nicht allein, dass die frühen Ausstellungen²⁵ den größten Künstlerpersönlichkeiten innerhalb der behandelten Epoche noch keinen besonderen Raum widmeten – die einzige Ausnahme war vielleicht der Architekt Ödön Lechner –, sie wurden auch im Ausland kaum oder nur verspätet gezeigt, und auch dann nicht an den international wichtigsten Ausstellungsorten. Vor den späten Neunzigerjahren hatte man nicht den Mut, die Epoche als selbstständige Einheit vorzuführen;²⁶ sie wurde entweder als Anhang zur Plein air-Bewegung²⁷ oder als Auftakt zur Avantgarde behandelt.²⁸ Diese Unbeholfenheit geht auf den eigenen wissenschaftliche Kanon zurück: In Ungarn wurde nämlich die bezaubernde stilistische Vielfalt der Epoche als ein Mangel angesehen,²⁹ und nur die radikale Avantgarde wurde als echte, wertvolle Epoche von europäischem Rang bewertet.

Im ungarischen kunsthistorischen Diskurs ist außerdem die *radikale Avantgarde* als historisch und international viel wichtigere Errungenschaft der Moderne immer positiver behandelt worden als die Leistungen der ersten Generation der Künstler von Nagybánya und ihrer wichtigsten Zeitgenossen, Rippl-Rónai oder János Vaszary.³⁰

24 Siehe Krause, Walter: Baukunst, S. 179-239., Hajós, Géza: Garten- Park- und Landschaftskunst 1770-1914, in: Frodl 2002, S. 240-256.

25 z.B. Budapest 1890-1919. L'anima et le forme, Katalog. Venezia 1981. Lélek és forma (Seele und Form), Katalog. Budapest 1986.

26 Einen einzigen längeren kunsthistorischen Text gibt es z.B. über Nagybánya, wo der Autor die ungarische Sprache nicht beherrschte, jedoch einen sehr fairen Überblick über dieser Künstlerkolonie gab: Jacobs, Michael: The Good and Simple Life. Artist Colonies in Europe and America. Oxford 1985, S. 131-142.

27 Auch wenn diese Ausstellungen sehr wichtige „Botschafter“ der ungarischen Malerei wurden, die Ausstellungen der National Galerie konzentrierten sich eher auf das 19. Jahrhundert, statt auf die Jahrhundertwende. z.B. Plein air Malerei in Ungarn – Impressionistische Tendenzen 1870 bis 1910, Katalog. Osnabrück 1994., Hongaarse Schilderkunst 1860-1910. Katalog. Den Haag-Gent 1995; Alla ricerca del colore e della luce. Pittori ungheresi 1832-1914. Katalog. Firenze 2002.

28 L'art en Hongrie 1905-1930, Katalog Saint Étienne, Musée d'Art et d'Industrie 1980.

29 Eigentlich gab es keinen ausgeprägten „Zeitstil“ in der ungarischen Malerei, die einzelnen Künstler waren stilmäßig viel zu individuell und eigensinnig, um sich an eine dominierende Stil Tendenz fesseln zu wollen.

30 Die klassischen Avantgardemeister sind die einzigen ungarischen Künstler, die in den internationalen Kunstkanon integriert wurden (Lajos Kassák, László Moholyi-Nagy, Marcell Breuer,

Die Gründe für diese Meinung können hier nicht ausreichend analysiert werden, es ist aber unumgänglich folgende drei Faktoren zu erwähnen:

Erstens: Im Sinne der traditionellen Auffassung von Progressivität in der Kunst wird gemäß den Normativen des klassischen Avantgardekonzpts die Abstraktion (als eine höhere Stufe der Autonomie der visuellen Künste) höher geschätzt als die figurative Kunst. Zweitens: Die Mehrzahl der zur radikalen Avantgarde gehörenden Künstler war politisch links eingestellt – sie waren an kommunistische Utopien glaubende Künstler. Dadurch wurden sie – zumindest seit den Siebzigerjahren – besonders positiv aufgenommen und als die alternative „echte radikale Tradition der Linksinтеллектуellen“ gegenüber den „sozialistischen Réalistén“ gefeiert. Und drittens: Manche dieser Künstler, die später in die Emigration gingen und ihre künstlerische Laufbahn außerhalb Ungarns am Bauhaus, in Paris oder in Amerika weiterführten, hatten wirklich Weltruhm erreicht, wie z.B. Moholy-Nagy. Das ist ein Beweis dafür, dass sie wichtiger sind als Künstler von lokalem Ansehen. Die „am Rande Europas“ lebenden Künstler wurden – gerade wegen des Paris-zentrierten europäischen Kunstkanons – kaum in diesen internationalen Kanon integriert, auch wenn sie ein herausragendes, qualitativ hochwertiges und zeitgemäßes Oeuvre schufen.³¹ Nicht nur Ungarn/Budapest, auch Österreich/Wien war in diesem Kanon lange nicht präsent.

Am Rande sei bemerkt: In der österreichischen Praxis wird zwischen den zwei Generationen der Moderne, Secessionisten und Expressionisten, keine derartige Bewertung vorgenommen; beide werden als gleichermaßen wichtige kulturelle Errungenschaften angesehen. In den frühen Siebzigerjahren gab es auch in Wien die vor allem von Werner Hofmann vertretene Meinung, wonach die wichtigsten lokalen Meister der Moderne – wie etwa Klimt – gerade weil sie den Schritt zur nicht-figurativen Malerei nicht vollzogen haben, historisch weniger bedeutend seien als die Bahnbrecher der Abstraktion. Konsequenterweise müsste dann Wien in der Konstruktion der modernen Kunst nur eine marginale Position einnehmen.³² Heutzutage besteht die junge Generation der Fachleute aus selbstbewussten Verteidigern der regionalen Werte; zudem wurde das Figurative als eine legitime, parallele und auch moderne Bewegung in der Kunst des 20. Jahrhun-

usw.). Ein einziger Meister der ungarischen Art Nouveau, József Rippl-Rónai der eine Zeit lang in Paris eine „Randfigur“ der Nabis Gruppe war, wurde in den letzten Jahren als interessanter Künstler „entdeckt“. József Rippl-Rónai – Ein Ungar in Paris, Katalog, Schirn Kunsthalle. Frankfurt am Main 1999.

31 Es ist vielsagend, dass im repräsentativen 840 Seiten starken Band des Taschen-Verlags über die Kunst des 20. Jahrhunderts, mit der einzigen Ausnahme der 1964 geborene Video-Künstlerin Ágnes Hegedűs, alle übrigen Künstler ungarischer Abstammung Emigranten waren und meistens in Paris oder den USA lebten. Sie sind: Robert Capa, József Csáky, Simon Hantai, Lajos Kassák, Zoltán Kemény, Andrée Kertész und László Moholy-Nagy. Waltherr, Ingo F. (Hg.): Kunst des 20. Jahrhunderts. Köln / London / Madrid / New York / Paris / Tokyo 2000.

32 Hofmann, Werner: Gustav Klimt. Salzburg 1971.

derts anerkannt. Diese „Emanzipation“ des „Marginalen und die Rehabilitierung der Figurativität – gegenüber der Paris-zentrierten „klassischen modernen Nonfigurativität“ – haben noch keinen befreienden Einfluss auf die ungarische Kunstgeschichtsschreibung ausgeübt. In Ungarn haben die frühesten Meister der nonfigurativen Malerei, die Konstruktivisten (z.B. Kassák) noch immer einen größeren Stellenwert innerhalb des Kanons als die größten Meister des Postimpressionismus oder der Art Nouveau. Auch die lange Tradition der liberalen Intelligenz in der Konstruktion dieses Kanons spielt eine wichtige Rolle. Ihr erschien die „bürgerliche L'art pour l'art“ zu hedonistisch, das soziale Engagement auf der Seite der Unterdrückten hatte in der historischen Beurteilung noch immer großes Gewicht.³³

In der Literatur über die Wiener Moderne – zumindest in der Kunstgeschichte – dominieren die großen Künstlerpersönlichkeiten, den lokalen Meistern hat man erst sehr viel später Aufmerksamkeit geschenkt. In der ungarischen Moderne hingegen dominieren die vielen Gruppen (Gödöllő, Nagybánya, Kéve, Nyolcak usw.), den großen Malerpersönlichkeiten ließ man erst in den letzten Jahren die längst verdiente wissenschaftliche Aufmerksamkeit (durch Ausstellungen oder Monographien) zukommen. Aus diesem Grund steht in und für Wien und Budapest eine völlig verschieden strukturierte Fachliteratur zur Verfügung, mit Ausnahme der Architektur, wo die wichtigste vergleichende Grundlagenarbeit – hauptsächlich von Ákos Moravánszky – schon geschrieben wurde.³⁴ Für die Malerei, die Bildhauerei und das Kunstgewerbe, aber auch für andere Kunstgattungen, sind nur einzelne, Teilfragen analysierende Studien vorhanden. Mit diesen Mosaiksteinen lässt sich jedoch bereits ein fragmentarisches Doppelporträt anlegen, auch wenn, einem Puzzle ähnlich, noch große weiße Flecken dieses Porträt teilweise verdecken.

Nach diesen Prolegomena, in denen versucht wurde zu skizzieren, warum ein tief schürfender Vergleich zwischen der Wiener und der Budapester Moderne nicht nur schwer ist, sondern eigentlich überhaupt noch nicht stattgefunden hat, soll nun versuchsweise angedeutet werden, wo man mit der gemeinsamen Ausarbeitung eines Doppelporträts beginnen könnte.

33 Siehe Szabó, Julia: *The Hungarian avant garde. The Eight and the Activists*, Hayward Gallery. London 1980.; Mansbach, Steven A.: *Modern Art in Eastern Europe. From the Baltic to the Balkans 1890-1939*. Cambridge 1999.; Passuth, Krisztina: *Les Avant-Gardes de L'Europe centrale 1907-1927*. Paris 1988.

34 z. B. Lehne, Andreas / Pintér, Tamás: *Jugendstil in Wien und Budapest*. Wien 1990; Moravánszky, Ákos: *Die Architektur der Donaumonarchie*. Berlin / Budapest 1988.

Chronologischer Überblick wichtiger Kunstereignisse in Wien und Budapest

Die modernen Stilexperimente, sofern wir den „feinen Naturalismus“³⁵ (im Stil von Bastien Lepage), den „Stimmungssymbolismus“ und den „Stimmungsimpressionismus“ dazurechnen, tauchten in der ungarische Malerei früher auf als in Wien, nämlich bereits um 1888 / 1890 (z.B. Otto Baditz: *Verhör* [„Die Schuld der Anna Bede“, 1889]; Károly Ferenczy: *Steinplattende Knaben*, 1890; István Csók: *Die Weisen*, 1891; Rippl-Rónai: *Dame mit Vogelkäfig*, 1892).

1894

Wien: Die dritte internationale Kunstausstellung im Künstlerhaus im März ist ein wichtiger Wendepunkt, weil man im Kulturjournalismus eine konzentrierte Attacke gegen die konservativen Vertreter des Künstlerhauses ritt und eine Modernisierung des Kunstlebens verlangte, um aus Wien wieder eine „Kunststadt“ zu machen.

Budapest: Auf eigene Initiative der Künstler wird der Nationale Salon (*Nemzeti Szalon*) gegründet; die wichtigen Ziele verlaufen im Sand. In Paris schaffen indessen Rippl-Rónai und Vaszary Meisterwerke der Art Nouveau.

1896

Budapest: Die große Ausstellung der Malerei anlässlich der Millenniumsfeiern widerspiegelt nicht nur den Pyrrhus-Sieg der Historienmalerei, sondern den Stilpluralismus der aufkommenden Moderne – auch wenn diese in der Kritik noch relativ unbeachtet blieb.

Im Zuge der Gründung der Malerkolonie von *Nagybánya* werden die ersten wichtigen graphischen Jugendstilwerke geschaffen.

1897

Wien: Gründung der Secession, die in symbolischer Weise sowohl Endpunkt als auch Auftakt gärender Änderungsversuche bedeutete. In der Presse wird sie sehr positiv angenommen. Gründung ihrer Zeitschrift *Ver Sacrum* (erste Ausgabe: Jänner 1898);

Budapest: Die erste *Nagybánya*-Ausstellung stößt auf mittelmäßige Aufmerksamkeit und ist nur ein halber Erfolg. (Der einzige professionelle Kunstkritiker der damaligen Zeit, Károly Lyka, steht auf ihrer Seite). Organisatorisch stellt der Künstlerkreis von *Nagybánya* keine Parallele zur Secession dar, wohl aber in seiner historischen Rolle innerhalb des Modernisierungsprozesses der Stile. Die erste auf das Kunstgewerbe kon-

35 Diesen in Ungarn übliche Terminus-Technicus für den Plein-air Naturalismus im Sinne Bastien Lepages hat der Maler Károly Ferenczy geprägt.

zentrierte Zeitschrift *Magyar Iparművészet* („Ungarische Kunstgewerbe“) wird veröffentlicht, die vor allem Experimente um einen nationalen Stil par excellence aber auch andere modernisierenden Jugendstilversuche unterstützt.

1898

Wien: Im März findet die erste Ausstellung der Secession statt und hat, dank breiter Unterstützung der Wiener Kulturpresse, großen Erfolg beim Publikum. Im Interesse des Durchbruchs herrscht innerhalb der Secession disziplinierte Gruppenkohäsion; Klimt wird als Präsident des Vereins allgemein anerkannt. Kontinuierliche Unterstützung von individuellen Stilexperimenten. Von da an werden dreimal jährlich von der Secession Ausstellungen organisiert (ab Herbst im eigenen Gebäude), die vom regen Interesse der Presse zum wichtigsten visuellen Ereignis der künstlerischen Welt Wiens gemacht wurden.

Budapest: Die experimentierenden Maler in Ungarn hatten keinen charismatischen Führer wie es Gustav Klimt in Wien gewesen ist, aber auch keinen entsprechenden für eine Reform der Ausstellungswesens kämpfenden Verein, der die verschiedenen Kunstgattungen zusammengeführt hätte. Dadurch versuchten sie noch immer in der *Műcsarnok*, der renommiertesten Ausstellungshalle der ungarischen Hauptstadt auszustellen.

1900

Wien: Skandal um Klimts Fakultätsbild *Die Philosophie*; dennoch wird es auf die Pariser Weltausstellung geschickt und erhält dort eine Medaille. Zur Pariser Weltausstellung: Jedes Land versuchte sich auf diesem prestigeträchtigen Forum ein eigenes Profil zu geben und eigene Stilvarianten vorzustellen. Österreich präsentiert sich mit seinen kühn mit der Moderne experimentierenden Wiener Künstlern, Ungarn mit diversen Stilexperimenten, die darauf angelegt waren, einen eigenen nationalen Stil zu begründen. (Stilpluralismus in der Malerei, magyarische Jugendstilversuche im Kunstgewerbe und der Innenarchitektur; Lechnerschule und Zsolnay).

1902

Wien: Beethoven-Ausstellung: Höhepunkt der Secession, begleitet von feindseligen Attacken.

Budapest: Spannungen in Bezug auf den Lechner-Stil und secessionistische Tendenzen parallel zur staatlichen Unterstützung der Weberwerkstatt in Gödöllő. Die erste Kunstzeitschrift von moderner Gesinnung *Művészet* („Die Kunst“) erscheint im Jänner unter der persönlichen Leitung und Edition von Károly Lyka.

1903

Wien: In der Secession: Entwicklung des Impressionismus in Malerei und Plastik (Jänner bis März), eigentlich ein pluralistisches Rundpanorama der Malerei; Retrospektive von Klimt (November)

Budapest: Erste Kollektive und erste Erfolge von Károly Ferenczy

1905

Wien: Bruch in der Secession: Klimt und seine Verbündeten verlassen die Secession.

Budapest: Die akute politische Krisensituation stimuliert die Kunstwelt, das Publikum beginnt aus patriotischen Gründen die ungarische Moderne zu unterstützen. Latenter Bruch innerhalb der Nagybánya Schule; erstmals tritt die *Neos*-Gruppe auf (benannt nach den Neo-Impressionisten; eigentlich die ersten ungarischen Fauvisten).

1906

Budapest: Erster großer Erfolg von Rippl-Rónai (nach einer langen Periode von Misserfolgen). Reformen im Kunstunterricht, Vertreter der Plein air-Malerei und von Nagybánya sowie Károly Ferenczy werden als Lehrer auf die Hochschule berufen.

1907

Budapest: Gründung der Künstlervereinigung *MIÈNK*, die der Secession am meisten ähnelnde Organisation, die alle modernen, experimentierenden Maler unter ihrem Schutzschirm vereinte.

1908

Wien: Die *Kunstschau I.*, eine von der Gruppe um Klimt organisierte Ausstellung ist der Höhepunkt des Gesamtkunstwerk-Ideals der Wiener Werkstätte und die offizielle Anerkennung Klimts als wichtigster Maler seiner Generation. Der junge Kokoschka stellt erstmals aus: *Auftritt des Expressionismus.*

Budapest: Erste Ausstellung der *MIÈNK* im Nationalen Salon.

1909

Wien: Die *Kunstschau II.* mit internationalem Material, Schiele stellt zum erstmals aus, Skandal um Kokoschkas Drama.

Budapest: Auseinanderbrechen der *MIÈNK*, die Gruppe *Nyolcak* („Die Acht“) wird gegründet.

Welche kulturhistorischen Konsequenzen können wir nun aus einer ersten flüchtigen Gegenüberstellung ziehen?

Auch wenn begabte und sensitive Künstlerpersönlichkeiten schon früh experimentelle, innovative moderne Werke schaffen oder sogar eine Bewegung ins Leben rufen, kann diese keine Auswirkungen auf das soziale und geistige Umfeld haben, wenn folgende Komponenten fehlen:

- 1) der institutionelle Rahmen, das heißt ein differenziertes Ausstellungswesen und dazu entsprechende Unterstützung durch kommerzielle Galerien;
- 2) die Organisation des begleitenden kulturellen Milieus, z.B. alternative Fachzeitschriften, Anerkennung durch die professionelle Kunstkritik auch in der Tagespresse;
- 3) ein liberal gesinntes, geistig offenes, pluralistisch-vielschichtiges bürgerliches Mäzenatentum, dessen es bedarf, um eine rapide Entwicklung des Kunstmarkts zu erzeugen.

Diese Prämissen waren in Wien in den 1890er Jahren längst vorhanden, in Budapest hingegen hat der ungarische Staat diese Funktionen nur teilweise übernommen, eine professionelle und mannigfaltige Kulturpresse sowie ein starkes bürgerliches Mäzenatentum fehlten gänzlich. Es brauchte in Budapest noch weitere zehn Jahre, bis diese Bedingungen geschaffen wurden. Es war erst die Generation von 1905, also die junge, radikale Avantgarde, der dann zu einem viel rascheren Durchbruch verholfen werden konnte.

Die ungarischen Künstler, die Anfang der 90er Jahre dank ihres Studiums im Ausland (in München oder Paris) über die neuesten und aktuellsten Stilexperimente der modernen Malerei besser informiert waren als die in erster Linie auf ihrer eigenen Wiener Kunstausbildung basierenden österreichischen Kollegen, schufen früher moderne, zeitgemäße, experimentelle Meisterwerke, die aber keine Aufmerksamkeit in der heimischen Gesellschaft erweckten, sondern, im Gegenteil, auf totales Unverständnis stießen.

Die Geschichte der ungarischen Moderne in der Malerei verlief letztlich ganz anders als jene in Wien. Es bedurfte hartnäckiger, zermürender Arbeit, um wenigstens als Einzelner Anerkennung zu erringen. Denn – abgesehen von der mangelnden Resonanz einer qualifizierten und in weiten Kreisen aufgenommenen Kunstkritik – die ungarischen Künstler verharren in ihrer gattungsmäßigen Isoliertheit: Architekten, Maler und Kunsthandwerker formten keine Allianzen gegen den Konservativismus, sondern zersplitterten ihre Kräfte in Einzelkämpfen und Intrigen. Erst ein Jahrzehnt nach den Wienern erreichten sie den künstlerischen Durchbruch und die Akzeptanz beim Publikum. Aber schon bald danach zerfielen sie erneut in verschiedene Fraktionen und Rich-

tungen; somit blieb für sie nur der individuelle Existenzkampf auf dem sich nur langsam entwickelnden ungarischen bürgerlichen Kunstmarkt.

Gerade aufgrund dieser Zersplitterung ist die ungarische Malerei der Moderne äußerst pluralistisch in ihren Stiltendenzen. Wegen der gattungsmäßigen Isoliertheit entwickelte diese Generation keine so einheitliche Stoßkraft wie die Wiener Secessionisten. Vom inhaltlichen Gesichtspunkt ist das Weltbild der modernen Malerei in der ersten ungarischen Künstlergeneration traditionell ländlich. Die moderne Metropole Budapest fehlt in ihrem Themenkreis. Außerdem sind die wichtigsten Stilerneuerer wie Rippl-Rónai oder Károly Ferenczy eigentlich überzeugte Verteidiger der *L'art pour l'art*-Prinzipien und vermeiden allegoriebeladene Sujets, wie sie in Wien populär blieben. Erst die zweite Generation, die Neo-Gruppe und Nyolcak, wendet sich stärker urbanen Themen zu und greift das Genre der arkadischen Allegorie wieder auf.

Auch wenn es viele punktuelle Berührungen zwischen der ungarischen und der Wiener Malerei der Jahrhundertwende gab, können wir nicht von einem ernsthaften intellektuellen und stilistischen Austausch sprechen. Das ist auch nicht verwunderlich in einer Epoche, in der alle Künstler eine höchst individuelle, moderne Formensprache, einen persönlichen Stil entwickeln wollten, um die eigene, mit viel Arbeit, Kampf, Leiden und schmerzlichen Enttäuschungen ausgeformte künstlerische Identität zum Ausdruck zu bringen. In Ungarn hatten die künstlerischen Individuen bewusst auch ihre gewählte und sorgsam „konstruierte“ nationale Identität in ihren Werken zum Ausdruck bringen wollen – in diesem Gestus unterschieden sie sich wohl am meisten von den Wienern. Letztere betonten häufig ihr „Wienertum“, doch geschah dies nicht mit der gleichen Ostentation. Schlussendlich sei aber betont, dass zwischen diesen „entfremdeten Nachbarn“ keineswegs Feindseligkeit herrschte; die Ungarn wollten nur ganz anders sein als die Wiener. Und ein weiterer Umstand kommt dazu: Im Gegensatz zu den tschechischen oder polnischen wurden ungarische Künstler von der Secession nie zu Ausstellungen eingeladen. Das ist auch deshalb auffallend, weil Maler aller anderen Nationen der Doppelmonarchie (Kroaten, Slowenen) und selbstverständlich auch aus Westeuropa oder Russland sehr wohl eingeladen wurden. Es bleibt vorderhand ein Rätsel, warum Carl Moll Budapest nie aufgesucht hat, um die ungarische Malerei auch ein wenig kennen zu lernen.³⁶ Hier hat die Forschung auch auf der sozusagen banalsten Ebene noch viele Fragen zu beantworten.

Hoffentlich wird die Ausstellung im Palais Harrach nicht die einzige ungarische Ausstellung in diesem noch jungen Saeculum in Wien sein,³⁷ aber selbst wenn das der

36 Es ist besonders rätselhaft, weil Carl Moll selbst mit einer großen Bildkollektion, mit neun Exponaten, 1903 auf der Internationalen Frühjahrsausstellung präsent war (siehe Katalog der Ausstellung Nr. 108-112 und 114-117).

37 Die erste bahnbrechende Ausstellung über die „Ungarische Malerei des Zwanzigsten Jahrhunderts“ hat Peter Baum 1998 in Linz, in der Neue Galerie veranstaltet. Baum, Peter (Hg.): Ungarn-Avantgarde im 20. Jahrhundert. Linz 1998. Außerdem hat das Collegium Hungaricum 1998

Fall wäre, hat Wien damit schon mehr Interesse an der ungarischen Kunst und Malerei gezeigt als im gesamten Verlauf des zwanzigsten Jahrhunderts.

sein neu gestaltetes Gebäude mit einer Nagyánya-Ausstellung wiedereröffnet: Seele und Farbe. Eine Künstlerkolonie am Rande der Monarchie. Wien 1999.

II. Geistige Strömungen

Identität

Zentraleuropa und die Ambivalenz eines Begriffs

Der Identitätsbegriff erweist sich in der aktuellen Moderne-, Spät- und Postmoderne-, der Globalisierungs-, Gedächtnis- und Authentizitätsdebatte als ein Schlüsselbegriff.¹ Identitäten werden in dieser Verwendung nicht mehr als unveränderliche ‚Essenzen‘, sondern als sozial ‚gemachte‘, auf Unterscheidungen beruhende Konstrukte begriffen. Differenzen sind das markante Merkmal jener symbolischen Ordnung, schreibt Stuart Hall, die wir Kultur nennen.² In der Tat sind Identität und Differenz unauflösbar miteinander verklammert, aber schon um 1900 und in den Jahrzehnten danach hatten Ernst Mach (1838–1916) für das ‚Ich‘ und Sigmund Freud (1856–1939) für das ‚Wir‘ aufgezeigt, dass das Selbst *mehr* durch Differenz zu dem, was es nicht sei – zur „Umgebung“ bzw. zum Anderen „als Vorbild, als Objekt, als Helfer und als Gegner“ – geprägt wäre als „durch die psychische Identität“. ³ Haben Mach, Freud und andere recht (und davon ist auszugehen), so sind Identitäten nichts an sich Seiendes, sondern nur Namen, die wir den unterschiedlichen Verhältnissen zum „konstitutiven Außen“ geben, um unser Selbst zu erschaffen.

Hall, der Doyen der *cultural studies*, unterscheidet drei idealtypische Identitätskonzepte:⁴ erstens das *Subjekt der Aufklärung*, in dem sich die Identität einer Person (männlichen Geschlechts) auf individualistische Weise durch ihr „essenzielles Zentrum“ – das Ich – konzipiert; zweitens das *soziologische Subjekt*, das mit der wachsenden Komple-

- 1 Der Begriff Identität (*identity*) geht auf den deutsch-amerikanischen Psychoanalytiker Erik H. Erikson (1902–1994) zurück, der diesen im Jahr 1950 in seinem Werk *Childhood and Society* [New York 1950; deutsch Kindheit und Gesellschaft; Zürich 1957] verwendete, um eine Bemerkung Sigmund Freuds in seiner *B'nai Brith Rede* (1926) über die subjektive Wahrnehmung seines jüdisch-Seins („Heimlichkeit der gleichen inneren Konstruktion“) in eine kurze Formel zu gießen. Vgl. Noack, Juliane: Erik H. Eriksons Identitätstheorie. Oberhausen 2005 (Pädagogik. Perspektiven und Theorien 6).
- 2 Vgl. Hall, Stuart: Das Spektakel des „Anderen“. In: Ders.: Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4. Hamburg 2004, S. 108–166, hier S. 116–122 bzw. S. 119.
- 3 Mach, Ernst: Auszüge aus den Notizbüchern 1871–1910. In: Haller, Rudolf / Stadler, Friedrich (Hg.): Ernst Mach – Werk und Wirkung. Wien 1988, S. 180.; Freud, Sigmund: Massenpsychologie und Ich-Analyse (Original: 1921). In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. XIII. Nachdruck der Ausgabe von London 1940. Hg. von Anna Freud und anderen. Frankfurt am Main 1999, S. 73–161, hier S. 73.
- 4 Vgl. Hall, Stuart: Kulturelle Identität und Globalisierung. In: Hörning, Karl H. / Winter, Rainer (Hg.): Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung. Frankfurt am Main 1999, S. 393–441, hier S. 394. Vgl. Ders.: Zur Frage der kulturellen Identität, in: Ders.: Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2. Hamburg 1994, S. 180–222, hier S. 181–183.

xität der modernen Welt die Wahrnehmung reflektiert, das sein innerer Kern nicht autonom sei, sondern im Verhältnis zu „signifikanten Anderen“ geformt wurde“, die dem Subjekt die Werte, Bedeutungen und Symbole vermitteln. Zwar habe das Subjekt noch immer einen inneren Kern, ein Wesen, das ‚das wirkliche Ich‘ sei, dieses werde aber in einem kontinuierlichen Dialog zwischen dem Ich, dem Außen und dem Anderen – als Verklammerung von Innen und Außen – in einer spezifischen Kultur ausgehandelt und modifiziert; drittens schließlich das *postmoderne Subjekt*, das – mit einer verwirrenden Vielfalt möglicher (auch widersprüchlicher) Identifikatoren konfrontiert – ständig im Begriff sei, fragmentiert zu werden.

Der Identitätsbegriff bezeugt in letzterer Verwendung nicht mehr das Wahrhaftige, das Menschen in einem vermeintlich zeitlosen Ambiente miteinander verbindet oder voneinander trennt, sondern vielmehr das Brüchige, Transitorische und Vorläufige. Identitäten sind dem Spiel von Geschichte, Kultur und Macht unterworfen; sie sind nicht dauerhaft, sondern formieren sich aus sich ständig verändernden Diskursen, Praktiken und Positionen. Sind Identitäten auch konstruiert, historisch-kontingent und nicht von stabiler Art, so verbleiben sie dennoch Notbehelfe zur vorläufigen Orientierung.⁵ Identitäten versprechen Stabilität *nach innen*, da sie Individuen und Kollektiven das Gefühl von Sicherheit geben; *nach außen* kann das Identitätsbegehren aber als eine Kraft wirken, die ein Fremdes konstruiert, dieses als Bedrohung darstellt und ausgrenzt. Unter Identität ist die aufgrund der Erfahrung von Differenz bewusst gewordene Zugehörigkeit zu einem Kollektiv zu verstehen, das Reflexivwerden eines unbewussten Selbstbildes, das Individuen und soziale Gruppen von sich aufbauen und mit dem sich Gruppenmitglieder identifizieren.⁶ Das soziologische und das postmoderne Subjekt erweisen sich als Perspektiven, die markante Anhaltspunkte für das Verständnis der Identitätskonstruktionen in Zentraleuropa liefern können. Im Folgenden sollen diese Identitätskonzepte auf das individuelle und kollektive Bewusstsein in der Donaumonarchie umgelegt werden.

Zur sozialwissenschaftlichen Perspektive

In Zentraleuropa verliefen die Identitätsbildungen häufiger krisenhaft als anderswo; der Grund hierfür liegt auf der Hand: Dieser Raum war seit dem ausgehenden Mittelalter

5 Vgl. Mach, Ernst: Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Psychischen zum Physischen. Nachdruck der 9. Auflage (Jena 1922) mit einem Vorwort von Gereon Wolters. Darmstadt 1991, S. 10.

6 Vgl. Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München 1999, S. 130–133.

von den sogenannten „Pluralitäten“ (Moritz Csáky) bestimmt: durch eine Vielfalt der Kulturen, die sich durch ihre Sprachen, durch ihre Symbolwelten (Architektur, literarische Topoi, Brauchtum, Traditionen der Küche oder der Musik), Konfessionen und rechtlichen Organisationsformen voneinander unterschieden. Diese Differenzen wirkten in den Städten, wo sie vermehrt erfahren wurden, verstärkt bewusstseinsprägend.⁷ In den urbanen Räumen verunmöglichte die verwirrende Vielfalt oft jedwede eindeutige individuelle und kollektive Zuordnung und Identifikation. Der/die urbane Mitteleuropäer/in stand somit ständig im Spannungsfeld vielfältiger kultureller Codes, Vorstellungen und Gedächtnisse, kurz: kultureller Mehrdeutigkeiten.⁸ Diese fanden u. a. in der Selbstverständlichkeit vermischter Sprachverwendung Ausdruck.⁹

Diese identitären Verschichtungen und Verflechtungen verdichteten sich noch zusehends in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch die massenhafte Zuwanderung in die Städte Österreich-Ungarns. In der Haupt- und Residenzstadt Wien hatte sich die Zahl der Einwohner bis zum Jahr 1914 verfünffacht.¹⁰ Viele der in Wien wohnenden Menschen waren als wandernde Handwerker oder im Sog der Industrialisierung von anderen, häufig slawischen Sprachregionen der Monarchie zugewandert.¹¹ Im Jahr 1880 waren z. B. von den Einwohnern Wiens nur 38%, 1900 nur 46% in dieser Stadt geboren.¹² Wiens Zuwanderer waren vermehrt gezwungen, sich der deutschsprachigen Majorität anzupassen. Anpassung hieß aber nicht, individuelle und kollektive Identitäten vollends aufzugeben; das Mitgebrachte wurde vielmehr bewusst bewahrt, das Neue aber soweit angeeignet, wie es für die jeweilige Situation sinnvoll war. Der kulturelle

- 7 Vgl. u. a. Csáky, Moritz: Kultur, Kommunikation und Identität in der Moderne. In: *Moderne. Kulturwissenschaftliches Jahrbuch* 1 (2005), S. 108–124. Ders.: Historische Reflexionen über das Problem einer österreichischen Identität. In: Wolfram, Herwig / Pohl, Walter (Hg.): *Probleme der Geschichte Österreichs und ihrer Darstellung*. Wien 1991, S. 29–47. Vgl. Ders.: Kollektive Identitäten in Zentraleuropa in der Moderne. In: Andreis, Flavio / Boaglio, Gualtiero / Metzeltin, Michael (Hg.): *Textualität und Mythos. Der Politische Diskurs Italiens im 19. und 20. Jahrhundert*. Wien 2000, S. 21–44. Vgl. Ders.: Gedächtnis, Erinnerung und die Konstruktion von Identität. Das Beispiel Zentraleuropas. In: Bosshart-Pfluger, Catherine / Jung, Joseph / Metzger, Franziska (Hg.): *Nation und Nationalismus in Europa. Kulturelle Konstruktion von Identitäten*. Frauenfeld / Stuttgart / Wien 2002, S. 25–49.
- 8 Vgl. Csáky, Moritz / Stachel, Peter (Hg.): *Mehrdeutigkeit. Die Ambivalenz von Gedächtnis und Erinnerung*. Wien 2002.
- 9 Vgl. Wodak, Ruth / De Cilla, Rudolf: Sprachliche Identitäten. Multikulturelles und multilinguales Erbe. Und welche Zukunft? In: Csáky / Stachel 2002, S. 153–177, hier S. 157 ff.
- 10 Vgl. Weigl, Andreas: *Demographischer Wandel und Modernisierung in Wien*. Wien 2000. Eder, Franz X. [u.a.] (Hg.): *Wien im 20. Jahrhundert. Wirtschaft, Bevölkerung, Konsum*. Innsbruck [u. a.] 2003 (Querschnitte 12). Fassmann, Heinz / Münz, Rainer: *Einwanderungsland Österreich? Historische Migrationsmuster, aktuelle Trends und politische Maßnahmen*. Wien 1995, besonders S. 13–20.
- 11 Vgl. Steidl, Annemarie: *Auf nach Wien! Die Mobilität des mitteleuropäischen Handwerks im 18. und 19. Jahrhundert am Beispiel der Haupt- und Residenzstadt Wien*. Wien 2003.
- 12 Vgl. Csáky 2002, S. 41.

Kommunikationsraum Wiens wurde unter diesen Voraussetzungen sukzessive differenzierter, gleichzeitig aber auch komplexer und mehrdeutiger. Aus den Überlagerungen verschiedenster kultureller Codes resultierten zwangsläufig *hybride* Verhältnisse, so dass sich jeder Bewohner Wiens (sowie anderer Städte) in einer Welt vielfältiger, sogar widersprüchlicher, jedenfalls aber sich ständig verändernder Identifikationsangebote wiederfand, mit denen er zu Recht kommen musste.

Das besondere Merkmal dieser Hybridität war ein „Grundverhältnis der oppositionellen Spannung“ zwischen den (und innerhalb der) Kulturen. Differenzen waren manifest. Der bosnische Autor, Kritiker und Essayist Dževad Karahasan unterstreicht diese Tatsache in seinem „Tagebuch der Aussiedlung“¹³ als *das* zentrale Merkmal des zentraleuropäischen Kulturmodells. In den hybriden Ordnungen der Städte Zentral-europas wurden diese Unterschiede aufgrund der Vielfalt kultureller Muster stärker wahrgenommen, Identitäten sonach unter dem Vorzeichen einander kontrastierender kultureller Symbole gestiftet. Die Identität der Anderen bildete eine besondere Voraussetzung für die klare Artikulierbarkeit eines Ich. Karahasan beschreibt diese unauflösbare Verklammerung von Identität und Differenz mit den Worten „Ich bin ich, weil Du du bist“.¹⁴ Da diese einander wechselseitig bedingten, wäre jeder Angriff auf den Anderen zwangsläufig mit Selbstauslöschung verbunden gewesen. Jede Trennung von Identität und Differenz musste daher verhängnisvoll wirken. So lange aber ein aktives Spiel – Aushandlungsprozesse – zwischen den unterschiedlichen kulturellen Repräsentationen stattfand, oder anders gesagt: solange sich die Akteure ihres Aufeinander-Angewiesen-Seins bewusst waren, Interessenskonvergenz und Reziprozität sowie eine Art interkulturelle Arbeitsteilung vorherrschte, waren Differenzen völlig unproblematisch.¹⁵ Sie bildeten die Grundvoraussetzung für einen *Pluralismus*. Aufgrund der Differenzen waren etwa die verschiedenen Kulturen Bosniens, das Karahasan als Beispiel herausgreift, gezwungen,

zu kohabitieren und Verhaltensformen zu suchen, die dieses gemeinsame Leben erträglich machten, indem sie bei dieser Suche auch Beziehungen aufbauten, die sich mit Goethe als ‚Toleranz ohne Gleichgültigkeit‘ bezeichnen ließen.¹⁶

Mit den Differenzen akzentuierte sich das Bewusstsein für den Anderen, dieses stiftete Identität.

13 Vgl. Karahasan, Dževad: *Tagebuch der Aussiedlung*. Klagenfurt–Salzburg 1993.

14 Karahasan, Dževad: *Ich bin ich, weil du du bist*. In: Ders.: *Fragen zum Kalender*. Artikel, Essays, Reden. Wien 1999 (Interventionen 1), S. 34–46.

15 Vgl. Ackermann, Andreas: *Wechselwirkung – Komplexität*. Einleitende Bemerkungen zum Kulturbegriff von Pluralismus und Multikulturalismus. In: Ackermann, Andreas / Müller, Klaus E. (Hg.): *Patchwork*. Dimensionen multikultureller Gesellschaften. Geschichte, Problematik und Chancen. Bielefeld 2002, S. 9–29, hier S. 11, S. 14.

16 Karahasan, Dževad: *Das Ende eines Kulturmodells?* In: Karahasan 1999, S. 70–87, hier S. 77.

Die soziale Wirklichkeit der letzten Jahrzehnte der Österreichisch-Ungarischen Monarchie zeigte aber deutlich auf, dass es trotz der „Pluralitäten“ kein zwingendes Modell kultureller Zugehörigkeit, d. h. „*entweder-oder*“- *Identitäten* gab. So schreibt Robert Musil in seinem Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* dazu treffend:

Denn Kakanien war von einem in großen historischen Erfahrungen erworbenen Mißtrauen gegen alles Entweder-Oder beseelt und hatte immer eine Ahnung davon, daß es noch viel mehr Gegensätze in der Welt gebe, als die, an denen es schließlich zugrunde gegangen ist. [...] Sein Regierungsgrundsatz war das Sowohl-als-auch.¹⁷

Was der Schriftsteller hier für Österreich-Ungarn diagnostizierte, war *das* Symptom, das viele Menschen in der Donaumonarchie in ihrer letzten Phase befiel: eine „Identität der Identitätslosigkeit“ (A. Bolterauer)¹⁸. Die Denkfigur, welche die Identitätsproblematik in ihrer spezifischen Österreichisch-Ungarischen Ausprägung zutreffend charakterisiert, liefert aus kulturwissenschaftlicher Perspektive wohl der Hybriditätsbegriff. Dieser hat gegenüber Konzepten der Vermischung den Vorteil, dass er die Ambivalenzen, Widersprüchlichkeiten und Konflikte im identifikatorischen Gefüge mitbedenkt. Während der Vermischungsgedanke die Kulturbegriffe auf das Konzept des National-Authentischen zuschneide, so der argentinisch-mexikanische Anthropologe Néstor García Canclini, erfasse Hybridität dasjenige, was aus Verschiedenem zusammengesetzt sei:¹⁹ das Fragmentarische, „die unendliche Vielzahl zumeist alltäglicher ‚Geschichten‘, die zu multiplen Formen der kulturellen Interaktion Anlass geben.“²⁰

- 17 Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Hg. von Adolf Frisé. Bd. 4. Reinbek bei Hamburg 1981, S. 1445.
- 18 In der Terminologie des Identitätsdiskurses müsste im Hinblick auf Robert Musil von einer „Identität der Identitätslosigkeit“, so Alice Bolterauer (in einem gemeinsamen Vortrag mit dem Autor dieses Aufsatzes) gesprochen werden, d.h. einer Form von Identität, die sich dadurch auszeichnet, dass sie sich fixen Identifizierungen verweigert. Vgl. Bolterauer, Alice / Feichtinger, Johannes: *Identitätsbildungen in Zentraleuropa um 1900*. Vortrag gehalten auf dem SFB-Workshop *Identität(en) und Moderne in Zentraleuropa*, Sarajevo, 9.5.2003. Vgl. Bolterauer, Alice: *Mariotten und Männer ohne Eigenschaften*. Überlegungen zur Identitätsproblematik bei Robert Musil. In: Kernmayer, Hildegard (Hg.): *Zerfall und Rekonstruktion. Identitäten und ihre Repräsentation in der Österreichischen Moderne*. Wien 1999 (*Studien zur Moderne* 5), S. 245–264, hier S. 262.
- 19 Vgl. García Canclini, Néstor: *Culturas híbridadas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires 1989, S. XX–XI. Zum Hybriditätsbegriff vgl. auch: Prutsch, Ursula: *Habsburg Postcolonial*. In: Feichtinger, Johannes / Prutsch, Ursula / Csáky, Moritz (Hg.): *Habsburg postcolonial. Machtstrukturen und kollektives Gedächtnis*. Innsbruck u. a. 2003 (*Gedächtnis – Erinnerung – Identität* 2), S. 33–43, hier S. 33–37.
- 20 Schumm, Petra: „Mestizaje“ und „culturas híbridadas“ – kulturtheoretische Konzepte im Vergleich. In: Scharlau, Birgit: *Lateinamerika denken. Kulturtheoretische Grenzgänge zwischen Moderne und Postmoderne*. Tübingen 1994, S. 59–80, hier S. 67.

Zur kulturwissenschaftlichen Perspektive

Wird unter soziologischer Perspektive das Verhältnis zum signifikant Anderen als Ausgangspunkt für Identitätsbildungen sinnfällig, so wird unter postmodernem Blickwinkel sichtbar, dass sich Identitäten nicht nur der konkreten Differenzwahrnehmung verdanken, sondern auch – wie Peter Niedermüller schreibt – Resultate politischer und sozialer Deutungsprozesse darstellen.²¹ Unter konstruktivistischer Perspektive ist sonach *nicht* danach zu fragen, was das Wesen eines kollektiven Selbst ausmacht, sondern wie Differenzen konstruiert, d. h. erfunden und zur Identitätsbildung verwendet werden. Identitäten erwachsen daher nicht notwendig aus *objektiven* Merkmalen, d. h. durch Abgrenzungen anhand von Sprache, Kultur und/oder Geschichte, sie können auch auf konstruierten Vorstellungen (Diskursen) beruhen. Diese Perspektive zur Identität lässt erkennen, dass die Merkmale, auf denen Abgrenzungen beruhen, immer auch mit einer diskursiven Sinnvorgabe aufgeladen werden. Oder anders gesagt fällt die Entscheidung darüber, welche Abgrenzungskriterien (sei es Hautfarbe, Sprache, Religion) für die Differenzkonstruktion als maßgeblich und hinreichend erachtet werden, diskursiv. Derartige Diskurse sind und waren allerdings niemals unverfänglich und zweckfrei.

Der zentrale diskursive Raum, in dem in Europa seit dem 19. Jahrhundert Unterschiede verstärkt produziert, festgestellt und gedeutet wurden, war jener, den die Nation vorgab. Im Nationalstaat wurden nicht nur Staatsbürger erschaffen, sondern zugleich auch Andere, die im 20. Jahrhundert unter einem Begriff versammelt wurden, der davor für den konfessionellen Bereich verwendet wurde: Diese nationalen ‚Minderheiten‘ wurden zwar keineswegs vollständig ausgegrenzt, wohl aber in reduktiven Vorgängen zu einer nicht dazugehörenden ‚Ihr-Gruppe‘ abgewertet. Solche Vorgänge der Selbstaufwertung durch Abwertung Anderer wurden sinnfällig durch die Verwendung des Kollektivsingulars (z.B. ‚der Jude‘) und sind es noch: ‚der Mohammedaner‘ (statt Muslime), ‚der Zigeuner‘ usw. Die noch immer virulente Minderheitenproblematik ist der beste Beweis dafür, dass sich in solchen Prozessen die „konstitutive Logik“ noch nicht abgeschlossener oder wieder auflebender nationaler Identitätsbildungsprozesse zeigt.²²

21 Vgl. Niedermüller, Peter: Der Mythos des Unterschieds: Vom Multikulturalismus zur Hybridität. In: Feichtinger / Prutsch / Csáky 2003, S. 69–81, hier S. 71.

22 Vgl. Feichtinger, Johannes: Europa, quo vadis? Zur Erfindung eines Kontinents zwischen transnationalem Anspruch und nationaler Wirklichkeit. In: Csáky, Moritz / Feichtinger, Johannes (Hg.): Europa – geeint durch Werte. Die europäische Wertedebatte auf dem Prüfstand der Geschichte. Bielefeld 2007, S. 19–43. Vgl. Heiss, Johann: Orientalismus, Eurozentrismus, Exotismus. Historische Perspektiven zu gegenwärtigen Trennlinien. In: Sauer, Birgit / Strasser, Sabine (Hg.): Zwangsfreiheiten. Wien 2008 [Im Erscheinen].; Niedermüller 2003, S. 72f., S. 74.; Schaebler, Birgit: Civilizing Others. Global Modernity and the Local Boundaries (French/German, Ottoman, and Arab) of Savagery. In: Schaebler, Birgit / Stenberg, Leif (Hg.): Globalization and the Muslim World. Culture, Religion, and Modernity. New York 2004, S. 3–29.

Das zentrale Verdienst postmoderner, konstruktivistischer Identitätstheorien liegt daher darin, verdeutlicht zu haben, dass das Identitätskonzept nicht nur ethnographisch erfassbare Unterschiede beschreibt, sondern zugleich auch produziert und Differenzen zum Zwecke der Nationsstiftung symbolisch auflädt, oder um es mit Peter Niedermüller zu formulieren:

In diesem Sinne funktioniert die Kategorie der kulturellen Differenz in der Moderne als kognitiver und sozialer Deutungsmechanismus, der die soziokulturelle Welt, den sozialen Raum ordnet, erklärt und interpretiert.²³

Zusammengefasst zeigt sich, dass sowohl das soziologische als auch das konstruktivistische Identitäts- und Differenzmodell zur Entzifferung von Identitätskonstruktionen – insbesondere in Zentraleuropa – gewinnbringend sein kann. In diesem Raum ergaben sich für *keine* Kultur- und Sprachgemeinschaft eindeutige Kriterien nationaler Zugehörigkeit, dennoch (oder vielleicht deswegen) spielte die Nation hier die zentrale identitätsstiftende Rolle. Doch war sie keine „naturwüchsige Gegebenheit“²⁴, sondern das Produkt intellektueller Werkmeister, nationaler Aktivisten, die das ‚Verständigungsmittel‘ Sprache in einem vielsprachigen Raum zu einem ‚Symbol‘ der Abgrenzung von- und zueinander aufwerteten.²⁵

Identitätsbildungen in Zentraleuropa

Im Sinne der Ausführungen des postkolonialen Theoretikers Anil Bhatti im Band *Habsburg Postcolonial* (2003) lässt sich für Zentraleuropa ein Unterschied zwischen Auffassungen diagnostizieren, die von einer positiven Bewertung der Differenzen ausgehen (dem entspricht das Konzept der *Plurikulturalität*) und solchen Auffassungen, die Differenzen als Unordnung und Unreinheit diffamieren und sich dabei das Ziel setzen, Ordnung zu schaffen.²⁶ Im pluralistischen Verständnis ist Differenz oder Andersheit ein konstitutives Merkmal von Kultur. Alterität wird als normal befunden. Auch in plurikulturellen Situationen können Sprache, Konfession und kulturelles Gedächtnis identitäts-

23 Niedermüller 2003, S. 71.

24 Vgl. Bronfen, Elisabeth / Marius, Benjamin: Hybride Kulturen. Einleitung zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte. In: Bronfen, Elisabeth / Marius, Benjamin / Steffen, Therese (Hg.): Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte. Tübingen 1997 (Stauffenburg Discussion 4), S. 1–29, hier S. 2.

25 Vgl. Anderson, Benedict: Die Erfindung der Nation. Frankfurt am Main 1993. Vgl. auch: Hobsbawm, Eric / Ranger, Terence (Ed.): The Invention of Tradition. New York 1983 (1997). Berger, Peter L. / Luckman, Thomas: Die gesellschaftliche Konstruktion von Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie. Frankfurt am Main 1971 (1996).

26 Vgl. Bhatti, Anil: Kulturelle Vielfalt und Homogenisierung. In: Feichtinger / Prutsch / Csáky 2003, S. 55–68, hier S. 55.

stiftend sein; hier erfüllen sie aber häufig den Zweck sozialer Distinktion und weniger den nationalkultureller und ethnischer Abgrenzung.

Im anderen Verständnis von Kultur stört die Differenz. Zugespitzt lässt sich dieses Verständnis vielleicht als *multikulturell* bezeichnen. Der Multikulturalismus wirbt zwar für Vielfalt, aber mit dem Ziel der Wahrung und Vertiefung von Unterschieden (kulturelle Zugehörigkeit, Herkunft und Tradition). Andersheit wird vorgestellt, um auf diese Weise in einem vermeintlichen Chaos Ordnung zu schaffen.²⁷ Allein wenn Alteritäten sichtbar sind, kann der Andere für ‚deviant‘ erklärt und seine Ausgrenzung über Kultur gerechtfertigt werden.²⁸

War die erstere Auffassung – die „Plurikulturalität“ (Anil Bhatti) – für das zentraleuropäische Kulturmodell lange Zeit konstitutiv, so gewann letzteres Verständnis von kultureller Differenz im ausgehenden 19. Jahrhundert zusehends an Relevanz. Zum einen wurden die Unterschiede zwischen eigen oder zugehörig und fremd oder nicht-zugehörig symbolisch markiert, zum anderen wurden solche Dichotomien durch ein wirkmächtiges Narrativ – die Nationalität – vertieft. In der Vorstellung von nationaler Homogenität wurden plurikulturelle Verhältnisse als verunreinigt und bedrohlich aufgefasst. Sonach wurden im Inneren Diversitäten – Unterschiede zum signifikant Anderen – eingegebenet, nach außen hin aber neue kulturelle Differenzen konstruiert,²⁹ und zwar anhand des symbolischen Markers der Sprache.³⁰

Durch sprachliche Kommunikation können zwar Absperrungen überwunden, vermittelt Sprache aber auch Unterschiede vertieft werden. Mit Hilfe der Sprache grenzten sich jene, die sich zur Nation zählen durften, von denen ab, die außerhalb ihrer standen. Die Sprache profilierte sich mit der Nationalisierung in der Österreichisch-Ungarischen Monarchie als *das* normative Symbolsystem, das Mehrsprachigkeit als unnatürlich, Einsprachigkeit aber als natürlich erscheinen ließ (A. Bhatti).³¹ Mit dem Zerfall der Monarchie wurde die Zugehörigkeit zu *einem* Kollektiv, zur (deutschen) Sprachnation, unter Auslöschung anderer identifikatorischer Momente, und somit Einsprachigkeit zum Ideal erhoben. In den nachfolgenden Homogenisierungsmanövern fielen die vornatio-

27 Vgl. ebd., S. 56.

28 Vgl. Niedermüller 2003, S. 77.

29 Zwar bedarf es auch in einer Nation eines marginalen Anteils Nicht-Zugehöriger, die für erstere konstitutiv sind, weil sie das Andere symbolisieren, gegebenenfalls werden diese aber einem Assimilationsprozess unterworfen.

30 Die Symbolkraft der Sprache spielt auch in gegenwärtigen Nationsbildungsprozessen eine maßgebliche Rolle. Zur Aufwertung der kulturellen Differenz werden oftmals dort symbolische Grenzziehungen eingefordert, wo signifikante Unterschiede verloren zu gehen drohen (z. B. durch die bewusste Zerstörung der *Bindestrich-Sprachen*, wie des Serbo-Kroatischen). Vgl. Sundhaussen, Holm: Neue Untersuchungen zum destruktiven Potential von Sprache und zur Überlebensfähigkeit multilingualer Staaten, in: Berliner Osteuropa-Info 17 (2001), S. 7–9.

31 Vgl. Bhatti 2003, S. 56 f.

nen, anationalen oder übernationalen Minderheiten verstärkt einem „nationalen Reinheitsgebot“ zum Opfer.³² Somit war die Plurikulturalität zum Untergang verurteilt,³³ die Identität auf ein einziges wirkmächtiges Narrativ und einen einzigen Handlungsgrund – nämlich die Nation – reduziert. Anfangs wurde das Andere vielleicht noch toleriert, bald wurde es aber marginalisiert und schließlich drohte ihm nach der Ausgrenzung die Ausmerzungen.

Dieser Akt symbolischer Differenzkonstruktion setzte zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt ein: – zur Mitte des 19. Jahrhunderts, als das ständisch-feudale Herrschaftswesen, in dem Differenzen sozial, aber noch nicht *national-kulturell* aufgeladen waren, in einen modernen individualistisch-liberalen Staat verwandelt wurde. Im Zuge dieser Transformation nutzten die Werkmeister der Sprachnation die „Culturverschiedenheiten“ (Jozsef von Eötvös) als Vehikel nationaler Unterscheidung. Sprach František Palacký (1798–1876) im Jahr 1866 noch von „*natürlichen* Unterschieden“³⁴, die den verschiedenen Nationalitäten zunehmend bewusst geworden wären, so zeigten zuletzt Historiker, dass vielmehr „harte Arbeit“ investiert werden musste, um die verschiedenen Kulturen, sozialen Schichten und Konfessionen Österreichs zur Stiftung nationaler Identität voneinander abzugrenzen.³⁵ Die Identitätsfindung anhand *nationaler* Kriterien war also ein spezifisches Merkmal des modernen liberal verfassten Staates. In der habsburgischen Ordnung, die in den 1860er Jahren in einen Verfassungsstaat verwandelt wurde, verlief die Ausbildung nationaler Identitäten zunehmend prekär, da sich nämlich die zahlreichen Sprachgruppen nicht auf ebenso viele Provinzen verteilten. Die sprachlichen Mehrheitsverhältnisse divergierten mitunter von Ort zu Ort, die Nationalitäten waren unauflöslich ineinander verzahnt. Vor diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, dass seit 1867 das aufstrebende *deutsch-liberale* Bürgertum (in Österreich) bzw. die Magyaren (in Ungarn) – national gefärbte Schichten – ihre jeweilige nationale Vorherrschaft abzusichern und auszuweiten versuchten.³⁶ Dieses hegemoniale Ansinnen wirkte vorbildhaft für andere Nationalitäten, die unter dieser generellen Stoßrichtung solche Ansprüche ihrerseits gegenüber anderen erhoben. Stefan Simonek spricht von

32 Vgl. Luft, Robert: Machtansprüche und kulturelle Muster nichtperipherer Regionen: Die Kernlande Böhmen, Mähren und Schlesien in der späten Habsburgermonarchie. In: Feichtinger / Prutsch / Csáky 2003, S. 165–187, hier S. 179.

33 Vgl. Karahasan 1999, S. 84 f.

34 Palacký, František: Österreichs Staatsidee. Prag 1866 (Original 1865), S. 13.

35 Vgl. Judson, Pieter M.: Constructing Nationalities in East Central Europe. Introduction, in: Ders.: Rosenblit, Marsha L. (Hg.): Constructing Nationalities in East Central Europe. New York / Oxford 2005 (Austrian and Habsburg Studies 6), S. 1–18. Ders.: Guardians of the Nation. Activists on the Language Frontiers of Imperial Austria. Cambridge, Mass. [et. al] 2007.

36 Vgl. Feichtinger, Johannes: Habsburg (post)-colonial. Anmerkungen zur Inneren Kolonisierung in Zentraleuropa. In: Feichtinger / Prutsch / Csáky 2003, S. 13–31, hier S. 18–22. Vgl. auch Gellner, Ernest: Nationalismus und Moderne. Berlin 1991, S. 146 f.

„Mikro- bzw. Binnenkolonialismen“,³⁷ die notwendig mit In- bzw. Exklusionsvorgängen verknüpft waren, so dass jene Sprachgruppe, die an einem Ort als ‚Hegemon‘ auftrat, andernorts ohnmächtiges Opfer latenter oder manifester Assimilations- bzw. Dissimilationszwänge werden konnte.

Ambivalenzen

Die Österreichisch-Ungarische Monarchie war ein komplexes soziales Gefüge mit einer verwirrenden Vielfalt sprachlicher, kultureller und konfessioneller (jedenfalls sinnstiftender) Symbolsysteme. Vielfachidentität war für gebildete Schichten normal, das soziale Gefüge aber auch weitgehend undurchlässig. Das im Jahr 1867 gewährte „unverletzliche Recht“ aller „Volksstämme des Staates“ „auf Wahrung und Pflege seiner Nationalität und Sprache“³⁸ wirkte auf manche soziale Schichten zwar emanzipativ. Das altliberale Verfassungspostulat, das auf der Vorstellung gleicher Rechte für alle Staatsbewohner beruhte, bildete aber zugleich den Auftakt für destruktive Vorgänge nationaler Identitätsstiftung. In diesen wurden Identität und Differenz nicht als vorläufig, brüchig und dem Spiel der Geschichte unterworfen verstanden, Andersartigkeit wurde vielmehr essenzialisiert. Die Unterscheidung vom Anderen wurde zunehmend als wesentlich aufgefasst und durch Begriffe wie ‚Volk‘, ‚Kultur‘ und ‚ethnische Gemeinschaften‘ markiert. Zusehends verschoben sich Anteile der Macht auf die Nationalitäten. Um dieser Macht Ausdruck zu verleihen, wurde homogenisiert, zugleich wurden aber auch neue kulturelle Differenzen konstruiert und sodann mit symbolischen Mitteln verfestigt. Das erhebliche Konfliktpotential, das daraus erwuchs, verstärkte zum einen das ‚Wir-Gefühl‘ auf der Basis vermeintlicher ‚ethnischer Differenz‘. Ethnizität wurde zu einer neuen Kategorie individueller und kollektiver Selbstverortung. Weiters wurden die Begriffe ‚Kultur‘ und ‚Volk‘ dafür verwendet, einem ‚Wir-Gefühl‘ versus einem ‚Ihr-Gefühl‘ zum Vorrecht zu verhelfen. Kultur wurde zu diesem Behufe (gleich der Ethnizität) als unveränderbare Substanz, nicht aber als eine sich ständig verschiebende Position begriffen. Identität wiederum wurde als Teil dieser als wesentlich verstandenen Kultur aufgefasst. Die Kultur wäre in der Tiefe des ‚Volkes‘ – der Volksseele – verwurzelt und sie würde durch das Gedächtnis der Nation bewahrt. Mittel zum Zweck solcher Identitätsstiftung war die Ausgrabung vermeintlich authentischer Wurzeln, dank der jene Kultur, deren Wurzeln tiefer lagen, für sich Vorrechte reklamieren konnte. Drei Denkfiguren bildeten die Basis: Identität wurde essentialistisch gefasst, das nationale Gedächtnis als Container: Beide

37 Vgl. Simonek, Stefan: Möglichkeiten und Grenzen postkolonialistischer Literaturtheorie aus slawistischer Sicht. In: Feichtinger / Prutsch / Csáky 2003, S. 129–139, hier S. 131.

38 Artikel 19 des Staatsgrundgesetzes (1867)

waren in einer vermeintlich verwurzelten Kultur eingefasst. Zum anderen wurde in diesem hybriden Milieu mit dem Aufkommen nationaler Homogenitätsvorstellungen aber auch zunehmend eine Fragmentierung der Identitäten registriert.³⁹ Schließlich wurden in Anbetracht der nationalen Homogenisierungsmanöver individuelle und kollektive Identitätskrisen in der de facto noch immer vielfältig verschichteten und verflochtenen Kultur unabwendbar. Die ‚verletzte Identität‘⁴⁰ gab Anlass, das „Wert-Vakuum“⁴¹ durch neue „Surrogatkonzepte“⁴² zu sublimieren. In diesen Wiederherstellungsversuchen des verletzten Selbst wurde Identität als unveränderlich gefasst. Doch gaben sich wenige, außergewöhnliche Wissenschaftler nicht mit derartigem Ersatzhandeln zufrieden. Sie verfolgten vielmehr das Ziel, Selbstvergewisserungsvorgänge dieser Art offen zu legen, um in reflexiver Begriffsarbeit neue theoretische Wege – oder vielmehr Auswege –: Umgangsform mit der verletzten Identität aufzuzeigen. Zwei solche Neuerer wurden eingangs genannt.

39 Vgl. Csáky 2000, S. 22.

40 Pollak, Michael: Wien 1900. Eine verletzte Identität, 1997.

41 Vgl. Broch, Hermann: Hofmannsthal und seine Zeit. Eine Studie. Hg. von Paul Michael Lützeler. Frankfurt am Main 2001, S. 34–45.

42 Wunberg, Gotthart: Unverständlichkeit. Historismus und literarische Moderne. In: Hofmannsthal Jahrbuch 1 (1993), S. 309–350, hier S. 317.

Die Österreichisch-Ungarische Monarchie in Wort und Bild

Eine Gipfelleistung der k.u.k. Staatsräson, die ÖUMWB (in 24 Bänden, Wien 1886-1902; ungarische Fassung in 21 Bänden: *Az Osztrák-Magyar Monarchia írásban és képen*, Budapest 1887-1901) gibt in üppig bebilderten Großbänden eine Gesamtdarstellung der Geschichte, der Geographie und des Alltagslebens der vielen Völker der Habsburgmonarchie am Ende des 19. Jahrhunderts wieder. Das von der Herrscherfamilie direkt geleitete Werk – „auf Anregung und unter Mitwirkung Seiner kaiserlichen und königlichen Hoheit des durchlauchtigsten Kronprinzen Erzherzog Rudolf“ – sucht bis heute seinesgleichen. Weiterhin ist es ein Paraderwerk allerlei Zeichen für Staat und Kultur, also der politischen und ideologischen Semiotik. Nicht nur die emblematischerweise beschriebenen Burgen und Berge, Städte, bzw. Dörfer, Seen und Flüsse, auch die Archäologie, die Kulturgeschichte und das Volksleben selbst sind sinngemäß dargestellt. „Wort und Bild“ wird bewusst zeichenhaft miteinander verbunden: allegorische Bilder des Volkslebens, Embleme der Länder, Sinnbilder der Werte und auch eigentliche Wappen und Symbole tauchen darin auf.

Auch drucktechnisch war das Werk eine Prunkproduktion mit zeichenreichen Einbänden, Golddruck und in heraldisch auserlesenen Farben für die verschiedenen Gesellschaftsklassen in entsprechend verschiedener Ausstattung: ein grauer Deckel für das einfache Volk, ein grüner für die obere Klasse, ein luxuriöser golden-roter für die „Offiziellen“ usw. Es wurde also auch das Aussehen der Bände symbolisiert. Von Anfang an wurde es als ein Monument für kommende Generationen geplant. Für die Zeitgenossen hat man es als „interessante Lesestücke“ veröffentlicht wie Fortsetzungsromane in Heftform; insgesamt erschienen 397 Einzellieferungen. Beginnend mit 1. Dezember 1885, erschienen sie mit „unfehlbarer Pünktlichkeit“ an jedem 1. und 15. des Monats, 17 Jahren lang. Andererseits war es aber schon zu seiner Zeit etwas altmodisch, so hat man z.B. die Photographie nicht direkt benutzt, stattdessen beschäftigte die Redaktion eine Schar von ungefähr 264 Durchschnittskünstlern als Illustratoren, die meist „nach einer Photographie“ zeichneten. Fachberater (und Fachautoren) waren entweder Wissenschaftler oder Schriftsteller, fallweise auch Beamte. Anmerkungen und eine Bibliographie fehlen gänzlich. Der Stil der Texte, besonders in den Einleitungen oder Passagen, die über die Gegenwart sprechen, ist naiv, patriotisch und pathetisch. Auch die Illustrationen entsprechen dieser Erwartung: Statt haargenauer Lichtbilder bekommt man skizzenhafte Zeichnungen allegorischer Prägung. Industrie, Elektrizität, Verkehrs-

wesen usw. erscheinen ebenfalls in allegorischer Form. Kurz: Zeichen beherrschen die Tatsachen in gesamtem Werk.

Umso mehr überrascht es, dass dieses Riesenwerk bis heute nicht aus dem Gesichtspunkt der Semiotik betrachtet wurde. Aussehen und Inhalt der Bände bringen buchstäblich tausende Zeichen (etwa 4529) der k.u.k.-Zeit hervor. Wie eine Landschaft oder die Geschichte betrachtet wird, was über Volksbräuche und deren Sinn oder über Modernisierung ausgesagt wird – alles ist in der ÖUMWB einer bestimmenden Bedeutung untergeordnet.

Heute wird die eigentlich gewünschte Interpretation mit einer dauernden Spätwirkung solcher Zeichen ergänzt: Das Leben in der k.u.k.-Monarchie am Ende des 19. Jahrhunderts wird als Zeichen (oder Zeichensystem) einer nie wiederkehrenden „belle époque“ immer wieder gefeiert, oder zumindest so genossen.

In der letzten Zeit hat man in Ungarn den gesamten (ungarischen) Text im CD-ROM-Format (*Az Osztrák-Magyar Monarchia írásban és képen*, Budapest 2000, Arcanum) veröffentlicht, und zwar ohne jeden weiteren Kommentar. In Österreich wurde ebenfalls eine schöne Auswahl herausgegeben: *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. Aus dem Kronprinzenwerk des Erzherzog Rudolf*. Ausgewählt von Christiane Zintzen, mit einem Geleitwort von Richard Swartz (Wien-Köln-Weimar 1999, Böhlau Verlag – Literaturgeschichte in Studien und Quellen: Band 3).

Der berühmte ungarische Komparatist und Literaturforscher György Mihály Vajda widmete der ÖUMWB 1991, also vor dem Erscheinen der neuen Ausgaben, einen Aufsatz. Als Verfasser mehrerer Bücher über Wiens Rolle im ostmitteleuropäischen Kulturleben beschäftigte er sich besonders mit den k.u.k.-Literaturen in der ÖUMWB, wobei er die künstlerisch-ideologischen Wechselbeziehungen im Kulturleben des Vielvölkerstaats hervorhob. Leider konnte er die Zintzen-Neuauflage nicht mehr nutzen.

Diese „neue Beschäftigung“ mit der Doppelmonarchie bestätigt nicht nur das Interesse für die Fakten in der ÖUMWB, sondern auch eine Nostalgie nach der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg. (Man könnte viele ähnliche Beispiele nennen.) Dieses Zeitalter wurde sowohl ideologisch als auch kulturgeschichtlich bewertet. Man hat diese „Welt von Gestern“ oft der Welt von heute gegenübergestellt. Der Semiotiker unserer Zeit kann also die „alten“ bzw. „neuen“ Zeichen gut beobachten und scharf voneinander trennen.

Die ÖUMWB wurde während vielen Jahren und von einer vielköpfigen Redaktion (ungefähr 100 Personen) konzipiert und vom Staat großzügig finanziert. Die deutschsprachige (österreichische) und die ungarische Edition wurden tatsächlich parallel publiziert. Abgesehen von einigen drucktechnischen Veränderungen – so entspricht z.B. der österreichische Band 1 (Wien) dem ungarischen zweiten Band, während der ungarische Band 1 (Einleitungsband) den Bänden 2 und 3 in der österreichischen Ausgabe entspricht – sind alle Texte gegenseitig und vollständig übersetzt, alle Bilder in beiden

Ausgaben vorhanden. (Die Reihenfolge der Einzelbände in beiden Ausgaben war aber eine unterschiedliche: Man hatte für die Übersetzungen mehr Zeit gehabt.) Die aktuelle Reihenfolge der Bände wurde auch symbolisch geplant: aus dem Zentrum (Wien, bzw. Budapest) kommend, haben sich die Einzelteile konzentrisch weiterentwickelt. Es lohnt sich, die Formulierung, den Stil, also die Konnotationen beider Sprachen und Texte gründlich zu untersuchen. Dafür gibt es hier leider kaum den nötigen Raum. Also versuche ich nur einige typische (und wichtige) Beispiele zu nennen. Aus Zeitgründen kann ich hier auch nicht das im Werk vorgegebene, damals zeitgenössische Gesellschaftsbild kritisieren, bzw. die konkreten Angaben bewerten oder korrigieren. (Im Vorwort der neuen österreichischen Auswahl findet man darüber sehr treffende Bemerkungen.)

Das Werk beginnt mit einem Übersichtsband (*Bevezető kötet* = 'Einleitungsband' in der ungarischen Version), wofür der Kronprinz selbst eine Einleitung geschrieben hat. Ein Widmungsblatt eröffnet das Buch. Es mag typisch sein, dass hier die österreichischen und ungarischen Illustrationen verschiedene sind. Das österreichische Bild ist von Franz Rumpler gezeichnet: Oben, im Ehrenkranz erscheint Franz Joseph, der alte Herrscher. Darunter sind die beiden Kronen zu sehen, daneben stehen zwei allegorische Frauenfiguren auf Wolken (!) und halten ein in gotischer Schrift verfasstes Widmungsblatt: „Seiner Kaiserlichen und Königlichen Apostolischen Majestät Franz Joseph I. Kaiser von Österreich, König von Böhmen usw. und Apostolischen König von Ungarn usw. ehrfurchtsvoll gewidmet.“ Der untere Teil des Bildblattes stellt aus himmlischer Entfernung eine kaum sichtbare und menschenleere Landschaft dar. Die ungarische Version wurde von Ignác Roskovics gezeichnet: Hier findet sich ganz oben ein anderes Porträt, auf einem ovalen Schild, enthüllt von zwei Engeln. (Man sollte hier ein Kaiserporträt vorfinden, der abgebildete Mann ähnelt eher Kronprinz Rudolf selbst.) Zwei Frauen repräsentieren die beiden Staaten. Jede trägt eine Krone auf ihrem Kopf und das entsprechende Staatswappen auf ihrer Brust. Die Frauen halten das Widmungsblatt, das einen in Antiqua gedruckten Text enthält: „[in Initiale] Császári és apostoli királyi Felségének I. Ferencz József Ausztria császárájának Magyarország apostoli királyának stb. stb. stb. legmélyebb tisztelettel ajánlva.“ Vor dem Blatt kniet ein dritter Engel, ein (schmales) Buch in die Höhe hebend. Im Vordergrund sieht man die Gerätschaften eines Malers bzw. Schriftstellers. Am rechten unteren Teil des Bildes ist eine Vedute von Buda (mit Königspalast und Kettenbrücke) dargestellt. Ein kaum sichtbarer Hochturm erhebt sich auf der linken Seite der Landschaft.

Es ist nicht besonders schwierig, eine Reihe von Oppositionen zwischen den beiden Abbildungen zu finden. Bild 1 betont die überirdische Dimension des Herrschers: Er (oder genauer gesagt: „seine Hoheit“) lebt getrennt von der Erde, existiert gleichsam über ihr; auch seine Kronen sind unter ihm angeordnet. Die Schrift ist, wie in allen Texten der österreichischen Ausgabe, die gotische und gedruckt: Sie ist also offiziell.

Dagegen sind in Bild 2 lateinische Buchstaben zu sehen, die mit Hand geschrieben sind: Diese Schrift ist also persönlich. Hier entspricht das Herrscherporträt einer „anderen“ Zeit. Das „ungarische“ Widmungsblatt betont auch die schöpferische Motivation des Werkes; die Gerätschaft des Schriftstellers/Malers referiert zu „Wort und Bild“. Solche Hinweise fehlen in Bild 1.

In Bild 1. herrscht die Ewigkeit: auch die Mauerkronen der Frauen sind Symbole der Dauerhaftigkeit. In Bild 2 herrscht nunmehr die Gegenwart, die „neue“ Ofner Burg und die „neue“ Kettenbrücke. Wenn man die Österreichisch-Ungarische Symmetrie (links und rechts im Bild) sorgfältig beobachtet, können wir vielleicht den hohen Turm als die Silhouette des Stephansdoms in Wien deuten. In Bild 2 sind die beiden Staaten Frauenfiguren, also personifiziert, und tragen die Regalien Krone und Szepter, die dementsprechend aktuelle, „politische“, also Index-Zeichen sind. In Bild 1. ist dies nicht der Fall: Hier sind dieselben Regalien „absolute Zeichen“, also Symbol-Zeichen.

Selbstverständlich sind die wichtigsten Illustrationen (wie das Widmungsblatt) von der Redaktion erstens politisch und ideologisch durchdacht und wurden entsprechend oft korrigiert. Die künstlerische Freiheit kommt erst danach zu Wort. Man darf allerdings nicht alle Einzelheiten als Symbole interpretieren. Doch ist die Österreichisch-Ungarische Symmetrie in der ÖUMWB durchaus eindeutig zu beobachten. Wir können dafür auch weitere Beispiele anführen.

Im Einleitungsband stellt eine kurze Beschreibung die wichtigsten Länder der Monarchie vor. Diese Seiten zeigen etwa die Archiseme der ÖUMWB. Diese exemplarische Beschreibung beginnt selbstverständlich mit Österreich. Ein Blatt (ebenfalls von Rumpler gezeichnet) bietet dazu auch die symbolischen Illustrationen. Oben, in der rechten Ecke sieht man das österreichische Wappen, heraldisch genau dargestellt, aber nur skizzenhaft gezeichnet. Die Kaiserkrone darüber ist mit Bändern zum Doppeladler verbunden. Noch weiter oben erscheinen als Randzeichnung die Wappen der Erbländer, die jedoch kaum sichtbar sind. (Vielleicht hat man das bildnerische Programm während der Vorbereitung des Bandes verändert.) Links, in der Mitte des Blattes, sieht man auf einem ovalen Schild den Begründer des österreichischen Königtums. Sein Porträt blickt nach rechts. Die Inschrift RUDOLF... identifiziert ihn. Unten ist eine unbestimmte und unbesiedelte, also wiederum menschenleere Landschaft zu sehen, die kaum weitere Informationen vermittelt. (Sie sieht jedoch wie eine Donau-Gegend aus und nicht wie das Dürnkruiter Schlachtfeld.) In der ungarischen Version ist dieses Bild dasselbe.

Weiters stellt man Mähren und Böhmen vor, wieder in einer Rumpler-Zeichnung. Dieses Bild ist nicht mehr heraldisch: das Wappen fehlt (warum?). Oben erhebt sich eine Vedute von Prag, mit Hradschin-Palast und Türmen der Stadt. Daran anschließend ist eine idyllische Naturszene geschildert: Vögel in einem Waldteich. Darunter zwei idyllische Kulturszenen: Wallfahrt und Mädchenreigen. Die ungarische Publikation weist

auch hier keine Veränderungen auf. Wenn man ein richtiges Bild eines Kronlandes in diesem Teil sucht, wird man enttäuscht. Statt einer Darstellung (An-Zeichen) der vielseitigen Wahrheit, findet man in diesem „Spiegelbild der Gegenwart“ nur eine aalglatte Oberfläche (Für-Zeichen).

Auf der nächsten Seite folgt eine Kurzdarstellung von Ungarn. Hier ist erstaunlicherweise kein ungarischer Künstler vertreten, vielmehr stammt das Leitbild wiederum von Rumpler, der es nach bekannten Mustern geschaffen hat. Oben links steht das „mittlere“ Wappen von Ungarn, darüber – strahlend – die „heilige ungarische (Stephans)Krone“. Die obligatorische Vedute zeigt die Ofner Burg und auch die Kettenbrücke – das bekannteste ÖUMWB-Zeichen für die „moderne“ ungarische Hauptstadt nach dem Ausgleich von 1867. (Diese Zeichnung ist jedoch nicht identisch mit Bild 2). In der Mitte ist als Randdekoration eine exakte Parallele zum Rudolfsbild zu finden: ISTVAN (mit stilisierter Krone). In der deutschsprachigen Version wird sein Name als STEPHAN geschrieben. Am unteren Bildrand erscheint eine Puszta-Landschaft, mit Csarda-Eingang und Galgenbrunnen. Auch in diesem Bild findet sich keine menschliche Gestalt (wieder ein Null-Zeichen der Gesellschaft).

Wenn man diese bildnerischen Kompositionen vergleicht, so springt eine detaillierte Spiegel-Symmetrie ins Auge. Die beiden Staatsbegründer blicken in die Mitte, ihre Augenstrahlen treffen sich also. Und auch die Gegenüberstellung der Wappen ist symmetrisch.

Am Ende dieses Kapitels wird die Idee des Werkes folgendermaßen pathetisch zusammengefasst: „[...] und das Werk, nach Jahren vollendet, wird sich darstellen als ein Denkmal geistiger Schöpfungskraft der Gegenwart, als ein Monument für alle Zukunft, als: 'Österreich-Ungarn in Wort und Bild.'“ (Gleichlautend auch in der ungarischen Edition.)

Die End-Illustration von Rumpler, unmittelbar nach diesem Text, zeigt einen Greis (etwa eine Geographen-Figur), der mit einem Zirkel die Erdkugel misst und im Begriff ist, die Ergebnisse mit einer Feder auf einen schmalen aber großen Papierbogen zu schreiben. Er sitzt an einem unbestimmten (menschenleeren) Ort. Oben, als Randzeichnung, zwischen unbestimmten Blattornamenten, erscheinen vier sehr adrett gekleidete Kinder. Die Kinder (die vielleicht Lorbeer- oder Traubenblätter sammeln) sehen aus wie Illustrationen aus einem Märchenbuch. Der Parallelismus wirkt auch hier perfekt: Es sind zwei Mädchen und zwei Buben zu sehen. Das Vorbild und die Denotation solcher Illustrationen stammen offenbar aus Kinderbüchern (also soll die Bedeutung etwa „sorgenfrei“ heißen), und nur ein Teil der Konnotation kann als „Zukunft-Zeichen“ bestimmt werden.

Wenn man den Einleitungstext mit dieser Illustration vergleicht, so ist man zunächst ratlos in der Interpretation des Bildes. Aus dem Text ergibt sich eindeutig die Oppo-

sition: Vergangenheit – Gegenwart – Zukunft. Aber ob die Kinderfiguren die Zukunft darstellen und der Greis dagegen die Vergangenheit symbolisiert, bleibt fraglich. Staats-Embleme (also „soziale“ Zeichen) und Landschaften (also „Natur“-Zeichen) setzen auch hier eine bewusste Opposition.

Es sollte sich lohnen, selbst die Teilbände und die Thematik des Gesamtwerkes eingehend zu analysieren. Es ist aber selbst für einen Semiotiker nicht einfach, z.B. Wien, Kroatien, „die österreichische Seeküste“, die „große ungarische Tiefebene“ bzw. die Archäologie, die Zeitgeschichte oder die Kalenderbräuche etc. sinngemäß in einem Handbuch darzustellen.

Wenden wir uns jetzt dem I. Band der Ungarn-Serie (*Magyarország I. kötete* – Budapest 1888; in der deutschen Ausgabe als Band V. *Ungarn*, Wien 1888). Sein Inhalt verbindet eine geographische Übersicht, die Geschichte, das Volksleben und einen Bericht von der zeitgenössischen Volkswirtschaft. Die Titelblätter sind der Spiegel-Symmetrie entsprechend konzipiert: mit dem österreichischen bzw. dem ungarischen Wappen. (Auf den Bändern des österreichischen Hoheitszeichens sieht man erstaunlicherweise keinen königlichen Wahlspruch, sondern den Name der „K. K. Hof und Staatsdruckerei“.)

Ein spezielles Vorwort zur ungarischen Serie wird dem Kronprinzen selbst zugeschrieben. Auf der ersten Textseite ist die Illustration von Gyula Benczúr, eine Ungarn-Allegorie zu sehen. Der Maler zeigt eine mächtige Frau (ein Typ von „Hungaria“), die auf ihrem Kopf die Stephanskronen trägt und in ihrer rechten Hand ein Schwert (des Rechts, also *ius gladii*) hält, während ihre linke Hand auf dem „kleinen“ ungarischen Wappen ruht. Ungarn wird hier nicht nur als eine gesellschaftliche Einheit (ein Staat) gezeichnet, sondern auch als ein ethisches Prinzip: die Verkörperung der Gerechtigkeit. Als Darstellung der Urberufe – ein alter Bergmann bringt einen Block, eine Frau die Ähren, ein junger Fischer einen großen Fisch. Die Bedeutung der drei Figuren ist mehrdeutig: Bergbau, Ackerbau und Fischerei, aber auch alte und junge Leute, und weiterhin Berge, Äcker, Gewässer sind damit gemeint.

Wie weit und wie bewusst der Parallelismus der beiden Versionen geht, können wir mit den Anfangswörtern (Initialbuchstaben) des Textes beispielhaft zeigen. Der ungarische Text beginnt selbstverständlich mit dem Wort „Magyarország“, also mit dem (lateinischen) Buchstaben „M“. Dagegen beginnt der deutsche Text nicht mit „U“ für Ungarn, sondern mit einem gotischen „D“. Hier beginnt der Satz; „Durch Ungarn und seine Nebenländer...“. Aber das gotische „D“ kann sehr gut für das Wort „Deutsch“ stehen. Und wenn man in einer Version der ÖUMWB eine Initiale neu zeichnet, kann es kein Zufall sein. (Der Buchstabe „M“ erscheint auch noch als Randdekoration auf den Seiten des ungarischen Vorworts.) Die Buchstabensemiotik in diesem Vorwort wurde besonders bewusst angewandt. So fehlt z. B. nach dem einleitenden Text die Unterschrift des Verfassers (wie in der Regel im ganzen Werk), am Ende des Vorworts kann man aber

in einer Cartouche den Großbuchstaben „R“ (= Rudolf) finden. Dem Namen „Rudolf“ kommt in diesem Werk eine besondere Konnotation zu.

Das Vorwort war schon zu seiner Zeit sehr auffallend. Laut einer bekannten ÖUMWB-Anekdote, soll Franz Joseph den ungarischen Hauptredakteur bei der feierlichen Präsentation des Werks in aller Stille gefragt haben: „Hat er (= Rudolf) wirklich selbst das Vorwort geschrieben?“

Das Titelblatt des Teilkapitels „Geschichte Ungarns“ ist in beiden Ausgaben dasselbe: eine allegorische Zeichnung von Béla Benczúr. Auf dem Bild sind historische Waffen und ein Militärmusikinstrument in einer Art „Stilleben“ zu sehen. Die Waffen stellen eindeutig das Ritterzeitalter dar. Auf zwei Waffen ist erstaunlicherweise der Halbmond zu sehen, aber ich bezweifle, dass damit bewusst der Sieg gegen die Ottomanen gemeint wurde. Wenn wir auch die Thematik „alte und neue Medien“ einbeziehen, ist diese Historisierung (zumindest über drei Jahrhunderte) als typisch zu charakterisieren.

Das Kapitel „Geschichte“ selbst ist in 7 bis 8 Themen geteilt: Vorzeit, Zeit der Völkerwanderung, Zeitalter der Herzoge, Zeitalter der Árpádenkönige, Zeitalter der Könige aus verschiedenen Dynastien, Zeitalter der Könige aus dem Hause Habsburg. Die Einteilung ist selbstverständlich unproportional. Die Habsburgerzeit (also ab der zweiten Hälfte des 16. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts) umfasst eine Hälfte des Kapitels. Aus politischen Gründen wird die „ungarische Geschichte“ mit dem Reformzeitalter (1825-1848) beendet, die Zeit nach dem Ausgleich (1867) wollte man eher als die „gesamtmonarchische Zeit“ konzipieren. Die Modernisierung bleibt aus der Darstellung der ungarischen Geschichte ausgespart. (Am Ende des Bandes bietet das Kapitel „Volkswirtschaft“ trotzdem eine solche Übersicht an.)

Auf die Geschichte folgt eine mehr als hundert Seiten lange Beschreibung des Volkslebens in Ungarn. (Es ist eine komplizierte Frage, wie man in dem Werk die Minderheitenkultur sichtbar macht; hier liest man im Prinzip ausschließlich über das ungarische Volk.) Deshalb ist der Titel dieses Teils: „Das magyarische Volk“. Die Dublette „ungarisch/magyarisch“ ist kein Zufall, sondern eine Lösung gemäß einer bewusst gesetzten Terminologie: als Staat und geschichtliche Bildung – „Magyarország“ ist „Ungarn“ mit vielen Völkern, davon ist aber nur eines das „magyarische Volk“.

Die Beschreibung des Volkslebens ist skizzen- und lückenhaft. Erwähnt werden u. a. die Eigentümlichkeiten der „magyarischen“ Sprache, der Volkscharakter, das Familienleben, der Glaube und Aberglaube, der Humor, die Volksdichtung, die Volksmusik und die Volkstracht. (Man muss hinzufügen, dass auch in den anderen, beschreibenden Bänden die Sitten und Bräuche eingehend dargestellt und mit Illustrationen der Volkskunst ergänzt werden.)

Das Titelblatt ist mit einer Illustration von Árpád Feszty versehen. Feszty ist bis heute in Ungarn als Schöpfer des monumentalen Panorama-Bildes *A magyarok bvejö-*

vetele (Die Landnahme der Ungarn, 1892-1896, ca. 1800 Quadratmeter groß), einem Emblem des ungarischen Millenniums (1896) berühmt. Der Maler hat in München Kunst im Sinne der historischen Schule studiert. Seine ersten allegorischen Bilder, z.B. im Budapester Opernhaus, stammen also aus der Vorbereitungsperiode des ungarischen Millenniums. Das oben erwähnte Titelblatt (vor 1888) gehört also auch zur dieser Vorbereitungs-Bildergruppe.

Das Bild kann in drei bzw. vier Bildfelder aufgeteilt werden. Oben befindet sich wiederum eine Pußta-Szene mit einem Schafhirten. Links hängt eine handtuchartige Volkskunstdraperie, auf die ein Zierteller gehängt wurde. Im Vordergrund sieht man eine Idylle: ein alter Mann erzählt (oder erklärt), neben ihm steht ein Mädchen mit einer Spinnstaffel, zwei Jungen und ein weiteres Mädchen hören ihm zu, während rechts davon zwei Kleinkinder (Mädchen) sorglos spielen. Die Kleidung der Personen sollte „bauerisch“ aussehen, sie ist aber eher elegant, wirkt einigermaßen falsch und obszön. Im Hintergrund sind zwei Burgruinen inmitten einer Berglandschaft dargestellt, die kaum zu identifizieren sind. (Diese Darstellung ist nicht einfach zu Dévény, Pressburg oder Visegrád in Beziehung zu setzen.)

Die Semantik und Komposition des Bildes ist also eine leere Allegorie, die semiotisch sinnlos wirkt. Das Bild wurde vielleicht häufig umkomponiert und umfunktioniert. So sieht man z.B. oben, hinter dem Hirten, eine übergroße, detailliert ausgeführte Darstellung eines Hirtengeräts mit einer Feldflasche („kulacs“). Diese Ikonographie kann direkt dem Volksleben entsprechen. Falls man die Illustration aber mit einer Lupe studiert, entdeckt man eine Überraschung. Halb bedeckt von dem Hirtengerät sieht man nun einen geschnitzten Holzbalken, an dem, zwischen zwei Tulpenmustern, folgendes zu lesen ist: „...G A MAGYART“. Zweifellos befinden sich „unter“ dem Hirtengerät noch weitere Buchstaben: „ISTEN ÁLDD ME ...“ Die Inschrift müsste also ursprünglich bedeutet haben: „ISTEN ÁLDD MEG A MAGYART!“ – „Gott segne die Ungarn“. Dieses Zitat entspricht den Anfangswörtern der ungarischen Nationalhymne von Ferenc Kölcsey, die oft der österreichischen Kaisershymne gegenübergestellt wurde. Wann und warum hat man diesen Aufruf bedeckt? Dieses Palimpsest deutet neuerlich an, wie kompliziert und verwirrend die Illustrationen als Zeichen jener Ideologie in der ÖUMWB sind.

Wir können noch weitere Beispiele geben. Wenn wir die Pußta-Szene eingehender studieren, fällt auf, dass im Himmel (!) ein Kampf zu sehen ist. Von links kommt etwas wie ein „wildes Heer“, eine größere Gruppe attackiert eine kleinere, von rechts reitet eine Truppe einher. Beide markieren Reitervölker, bewehrt mit Säbeln und Lanzen. Die „Sieger“ (die linke Formation) tragen eine Kriegsfahne – ein Anachronismus für die Urzeit. Noch interessanter ist, dass der Heerführer, der mit seinem Pferd sozusagen in den Himmel „fließt“, einen Kopfhelm mit einem Kreuz darüber trägt. Dieser Helm

weist unter der Lupe eine Formähnlichkeit zur hl. Stephanskrone auf. Also handelt es sich hier wahrscheinlich um einen Kampf zwischen den christlichen und heidnischen Ungarn. Auch der Schafhirte im Vordergrund des Bildes ist eigentlich nicht „schlafend“, wie man auf den ersten Blick meinen könnte, sondern nunmehr „träumend“ von der Frühgeschichte der Ungarn.

Der Maler Feszty hat ein Gefühl für derartige „vorungarische Traumbilder“. (Im gleichem ÖUMWB-Band, auf Seite 321, sieht man ein ähnliches Bild des berühmten Malers Mihály Zichy: Der Königssohn Csaba und seines Heer – die aus dem Himmel vorwärtsreiten.) Das Publikum konnte also einen großen Teil solcher Allegorien deuten; die Einzelheiten, die man auch heute nur mit einer Vergrößerungsoptik zu sehen vermag, blieben ihm verborgen. Insofern sind diese Allegorie-Bilder für übergroße Fresken eher wirksam als für Buch-Illustrationen.

Besonders „lehrreich“ sind auch die anderen Illustrationen des Volkskunde-Kapitels. Es handelt sich hier um „mittelalterliche Szenen“ mit Feuersprung, urungarischer Kinderweihe und Totenbräuchen, Attilas (!) Festmahl, Sternenglaube, Wassernixe, fahrenden Schülern, Trinkszenen, Volkslied- und Balladen-Illustrationen, Zigeunerkapelle in einer Csarda, Musikantenporträts, Brauttruhe, Genre-Bilder und Trachten-Bilder usw. usf. Mit einem Wort: endlose Möglichkeiten vielfältiger Symbolik. Einige der Bildthemen sind stark stilisierte graphische Darstellungen des realen Alltags- und Festtagslebens, andere sind poetische Illustrationen, und viele darunter sind mehr oder weniger starke historische Falsifizierungen: Darstellungen von nie existierenden Sitten und Bräuchen. Jókais Phantasie mag daran schuld sein; er hat die folkloristischen Kapitel in diesem Band der ÖUMWB geschrieben.

Die Bestrebung war also klar: Motivierte Bilder aus der Vergangenheit begreifen. Jedoch fehlte eine richtig durchgeführte Semantik, die Zeichen bildeten kein System heraus. Deswegen versuche ich hier gar nicht, eine semiotische Analyse dieser phantastischen Bilderwelt zu bringen.

Die bisherigen Analysen der ÖUMWB konzentrierten sich eher auf die Ideologie des Werkes im Ganzen. Doch bin ich der Meinung, dass die Bedeutung der Einzelteile der ÖUMWB nunmehr in ihren Details liegt.

Im Sinne einer Zusammenfassung schließe ich mit drei Punkten: Erstens: In der ÖUMWB handelt es sich um eine durchdachte Zeichenbenutzung, die im Dienste einer offiziellen Staatsideologie steht; wenn wir z.B. eine „Zeichenideologie“ skizzieren (siehe Tabelle 1), erkennen wir, wie simpel dieses System aufgebaut ist. Zweitens: Dieses Zeichensystem ist lückenhaft und unprofiliert, die Zeithierarchie (siehe Tabelle 2) ist unvollständig, und wir wissen nicht, welche die für Zukunft stehenden Zeichen wären. Und drittens: Wenn wir die Diskrepanz zwischen alten und neuen Medien in der ÖUMWB suchen, stehen wir statt einem klaren Bild einem Chaos gegenüber. Wenn

einer Gesellschaft bzw. ihrer Repräsentanten (der ÖUMWB-Redaktion) nicht klar ist, welche ihre Wesensmerkmale sind, so kann sie auch kein wirksames Zeichensystem schaffen. Die ÖUMWB ist einer der größten Versuche, die je unternommen wurden um eine Gesellschaft in einem „offiziellen“ Großwerk auch symbolisch zu repräsentieren. Wenn man aber hier die Girlande für das Zeichen braucht, so fressen die Girlanden zuletzt die Zeichen auf. Wenn man Zeichen schaffen will, sollte man auch die Autonomie der Zeichen (ihre Nebenwirkung oder Nicht-Wirkung) verstehen. Die neuere Forschung der ÖUMWB hat betont, wie typisch und wie falsch das Gesellschaftsbild in diesem Werk ist. An dieser Stelle können wir dazu sagen: Der Zeichengebrauch der ÖUMWB ist in der Tat sehr „typisch“ und „falsch“.

Tabelle: Zeichenhierarchie

ÖSTERREICH	UNGARN
Kaiser	Stephanskrone
Kaiserkrone	Wappen
Wappen	[Herrscher]
Rudolf Franz Joseph I.	István I. Ferenc József

Tabelle: Zeitenhierarchie

Zeitenhierarchie

Vergangenheit – Gegenwart – Zukunft
(Die Österreichisch-Ungarische Monarchie in Wort und Bild)

Greis	Junge Menschen	Kinder
Urberufe	(Städte)	?
Natur	Kultur	?
Allegorische Figuren	Menschen	(Technik?)
Gotische Schrift	Lateinische Schrift	
Handschrift	Druckschrift	
Alte Medien	Neue Medien	(?)

Stabilitätsverluste und die Unrettbarkeit des Ichs

Einleitung

Sicher zählt Ernst Machs erstmals 1885 publizierte *Analyse der Empfindungen*¹ zu einer der einflussreichsten Schriften um die Jahrhundertwende. Die überaus starke Rezeption seiner Philosophie zeigt sich alleine daran, dass 1922 bereits die neunte Auflage erhältlich war. Hermann Bahr schreibt in diesem Zusammenhang, dass die *Analyse der Empfindungen* zunächst 15 Jahre unerkannt blieb, dann aber innerhalb von zwei Jahren plötzlich dreimal aufgelegt wurde und laut Joachim Thiele lag der Höhepunkt des Machschen Einflusses zwischen 1900 und 1910, da im Laufe von sechs Jahren immerhin vier Neuauflagen erschienen.²

Im folgenden Beitrag wird der Versuch unternommen, zumindest *eine* mögliche Antwort darauf zu geben, wie dieses Phänomen zu erklären ist.³ Der erste Teil skizziert daher zunächst in aller Kürze den Hintergrund der politisch-sozialen Situation in Wien um 1900, welche aufgrund bestimmter, der Region inhärenter Eigentümlichkeiten, durchaus eine gewisse Sonderstellung im europäischen Kontext eingenommen hat.⁴ Als auffällig erweist sich zudem die besondere Sensibilität in der Wahrnehmung und Reflexion des lebensweltlichen Kontextes in jener Zeit. Der große Teil der vorliegenden Stimmungsbilder war dabei durch eine vorwiegend pessimistisch-resignative Haltung geprägt und hierin liegt vielleicht ein möglicher Ansatzpunkt zur Erklärung des weitreichenden Einflusses der Machschen Philosophie, galt doch seine berühmte These von der Unrettbarkeit des Ichs geradezu als Slogan persönlicher und kollektiver Befindlichkeiten in Wien um die Jahrhundertwende. Im Anschluss werden daher exemplarisch einige, zumindest für die Vertreter der geistigen und künstlerischen Elite durchaus repräsentative Darstel-

1 Mach, Ernst: Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Psychischen zum Physischen. Nachdruck der 9. Auflage, Jena 1922. Mit einem Vorwort von Gereon Wolters. Darmstadt 1991.

2 Vgl. Bahr, Hermann: Impressionismus. In: Ders.: Dialog vom Tragischen. Berlin 1904, S. 113 und Thiele, Joachim: Ernst Mach-Biographie. In: Centaurus International Magazine of the History of Science and Medicine 8 (1963), S. 193.

3 Vgl. hierzu Munz, Volker A.: Reception of a Philosophical Text. A Case Study. In: newsletter Moderne, 7. Jg. – Heft 2 (2004), S. 17–23.

4 Vgl. u. a. Csáky, Moritz / Feichtinger, Johannes / Karoshi, Peter / Munz, Volker A.: Pluralitäten, Heterogenitäten, Differenzen. Zentraleuropas Paradigmen für die Moderne. In: Csáky, Moritz / Kury, Astrid / Tragatschnig, Ulrich (Hg.): Kultur, Identität, Differenz. Wien und Zentraleuropa in der Moderne. Innsbruck (u. a.) 2004, S. 13–43.

lungen jener Grundhaltung angeführt.

Mach selbst jedoch ist die erwähnte pessimistische Einstellung eher nicht zuzuschreiben. Zur Rechtfertigung dieser Vermutung soll daher der zweite Teil des Beitrags dienen, welcher sich in etwas ausführlicherer Weise mit der Rekonstruktion zentraler Thesen seiner Antimetaphysik befasst, um zu zeigen, dass die Unrettbarkeit des Ichs vielmehr in einem philosophieimmanenten Kontext empirisch-sensualistischer Tradition zu lokalisieren ist.

Um dennoch eine befriedigende Erklärung für den hohen Rezeptionsgrad seiner *Analyse* zu liefern, widmet sich der letzte Teil in aller Kürze der Wirkungsgeschichte Machs, insbesondere in den außerphilosophischen Kreisen, da sich in *ihrer* Lesart ein ganz deutlicher Bezug zum reflexiven Verständnis der Situation und eigenen Person in jener Zeit offenbart.

Wien um 1900. Zur Situation und ihrer Wahrnehmung

Die im Zuge der industriellen Revolution einsetzenden sozioökonomischen Transformationsprozesse – zu nennen wären etwa Modernisierung, Rationalisierung, sektorale Verlagerungen von der Agrar- hin zur industriellen Produktionskonzentration, Urbanisierung oder die rapide Bevölkerungsexplosion – hatten bereits gravierende Auswirkungen auf die lebensweltlichen Ausprägungen und Gestaltungen der Zeit um 1900. Dass diese Entwicklungen in Wien und den anderen Teilen Österreichs erst in den 70er Jahren des neunzehnten Jahrhunderts, das heißt zu einem sehr späten Zeitpunkt und dafür in verhältnismäßig starkem und abruptem Ausmaß griffen, bedingte dabei eine zusätzliche Verschärfung der wirtschaftspolitischen und sozialen Lage. Allein die massive Bevölkerungsexplosion in Wien zwischen 1870 und 1910 (um 80 % in den Stadtbezirken und 253,3 % in den Vororten einschließlich Eingemeindungen) von circa 840.000 auf über 1,9 Millionen⁵ führte zu starken Allokations- und Distributionsproblemen sowie flächendeckender sozialer Verarmung.

Neben den stark verspäteten Industrialisierungs- und Modernisierungsprozessen war Wien allerdings auch durch eine ihr eigentümliche Multiethnizität und Vielsprachigkeit geprägt. Diese traditionell ethnische und linguale Heterogenität implizierte neben positiven Impulsen kultureller Kreativität auch die unterschiedlichsten zum Teil interdependenten Konfliktszenarien, wie sich mit zahlreichen Stimmungsbildern aus jener Zeit verdeutlichen lässt. Exemplarisch zu nennen wären etwa nationalistische, zionistische,

5 Vgl. Le Rider, Jaques: *Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität.* Wien 1990, S. 25; Csáky, Moritz: *Die Wiener Moderne. Ein Beitrag zu einer Theorie der Moderne in Zentraleuropa.* In: Haller, Rudolf (Hg.): *Nach Kakanien.* Wien / Köln / Weimar 1996, S. 48.

antisemitische, aber auch antifeministische oder sprachkritische Tendenzen.

Als auffällig erweist sich zudem die besondere Sensibilität, mit welcher Identitäts- bzw. Identifikationskrisen sowohl auf kollektiver wie auf individueller Ebene wahrgenommen und reflektiert wurden. Dieses Bewusstsein vorhandener Fragmentiertheit, Differenziertheit und damit auch verbundenen Empfindungen der Ausgegrenztheit zeigt sich insbesondere in den zahlreichen Bemerkungen der Repräsentanten wissenschaftlicher und künstlerischer Produktion in Wien um 1900.

In „Das postmoderne Wissen“ spricht Lyotard von der „Dissemination“ unterschiedlichster Sprachkontexte, welche zur Auflösung des sozialen Subjektes führt, von Zersplitterung und der Delegitimierung spekulativer oder humanistischer Philosophie, welche er mit der pessimistischen Grundhaltung der Jahrhundertwendegeneration in Wien assoziiert. Namentlich erwähnt er dabei Musil, Kraus, Hofmannsthal, Loos, Schönberg, Broch sowie Mach und Wittgenstein.⁶

Zur Veranschaulichung dieses zutiefst negativen Stimmungsbildes sowohl was die Bewertung des sozialen, politischen und kulturellen Umfeldes, als auch des eigenen Selbstverständnisses angeht, seien hier nur exemplarisch einige Stellen angeführt: So bemerkt etwa Karl Kraus in der Erstaussgabe der Fackel vom 1. April 1899:

In einer Zeit, da Österreich noch vor der von radikaler Seite gewünschten Lösung an akuter Langeweile zugrunde zu gehen droht, in Tagen, die diesem Lande politische und soziale Wirrungen aller Art gebracht haben, einer Öffentlichkeit gegenüber, die zwischen Unbewegtheit und Apathie ihr phrasenreiches oder völlig gedankenloses Auskommen findet, unternimmt es der Herausgeber einen Kampfzug auszustoßen. [...]; kein tönendes „Was wir bringen“ aber ein ehrliches „Was wir umbringen“ hat sie [die Zeitung] sich als Leitwort gewählt.⁷

Und Musil bemerkt:

Um 1900 konnte man noch glauben, daß Naturalismus, Impressionismus, Dekadence und heroischer Immoralismus alleines seien, verschiedene Auswirkungen einer neuen Generation; um 1910 wußte man bereits [...] daß die ganze Gemeinsamkeit nur darin bestand, daß viele Leute um das gleiche – Loch, um das gleiche Nichts herumgestanden waren⁸,

oder aber

Die österreichische Kultur war ein Fehler des Wiener Standpunktes, [...] so hatte es [Österreich] von der geistigen, der eigentlichen Kultur besonders wenig. [...] Die Rede von der österreichischen Kultur, die auf dem Boden des nationalen Mischstaates stärker blühen soll als anderswo [...] war eine niemals bewahrheitete Theorie.⁹

6 Vgl. Lyotard, Jean-François: Das postmoderne Wissen. Wien 1999, S. 120 f.

7 Zit. nach Schick, Paul: Karl Kraus. Reinbek bei Hamburg 1993, S. 37 f.

8 Musil, Robert: Stilgenerationen oder Gegenstandsstil. In: Ders.: Prosa und Stücke, Gesammelte Werke. Bd. 1. Reinbek bei Hamburg 1983, S. 662. Vgl. auch Csáky 1996, S. 60.

9 Musil, Robert: Der Anschluss an Deutschland. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 2. Reinbek bei Hamburg 1983, S. 1039 und 1041. Vgl. auch Le Rider 1990, S. 19.

Auch Hofmannsthal oder Bahr drücken an zahlreichen Stellen die pessimistische Tendenz der Intellektuellen jener Zeit aus. So spricht etwa ersterer davon, „was wir für ein verzweifelter (exasperiertes) Künstlergeschlecht sind“¹⁰ und beschreibt das Wesen seiner Epoche vortrefflich mit den Worten „Vieldeutigkeit“ und „Unbestimmtheit“¹¹.

Was schließlich die Identitätskrise des Subjekts betrifft, sei repräsentativ für die ebenfalls unzähligen Zeugnisse intellektueller Zeitgenossen auf eine Bemerkung des jungen Lukács verwiesen. 1910 umschreibt er den damals gegenwärtigen Bewusstseinszustand mit den Worten:

Mit dem Verlust der Stabilität der Dinge ging auch die Stabilität des Ichs verloren, mit dem Verlust der Fakten gingen auch die Werte verloren. [...] Jede Eindeutigkeit war aufgehoben, denn da war alles nur subjektiv.¹²

Die verzweifelte Auseinandersetzung mit dem eigenen Selbst findet sich ebenso in Wittgensteins geheimen Tagebüchern aus den Jahren 1914-1916, wenn er sich beispielsweise an zahlreichen Stellen mit Selbstmordgedanken quält.¹³ Überhaupt war die Suizidhäufigkeit um die Jahrhundertwende ein häufig auftretendes Phänomen. Emile Durkheims Studie über den Selbstmord aus dem Jahre 1897 etwa setzt an einer Stelle die Selbsttötung in Beziehung zur „moralischen Verfassung der Gesellschaft“ einer bestimmten Zeit. Dabei, so Durkheim, gilt die Kollektivkraft eines jeweiligen Volkes als partieller Anstoß einer solchen Handlung, welche zwar prima facie durch den rein persönlichen Kontext bedingt zu sein scheint, sich tatsächlich jedoch als „Folge und verlängerte Wirkung eines sozialen Zustands, der sich durch sie manifestiert“ erweist.¹⁴ Die Frage, inwieweit sich Durkheims These auf die Zeit um 1900 in Wien anwenden lässt, das heißt, in welchem Ausmaß der situative Kontext und das darauf reflektierende Bewusstsein eine kausale Rolle spielten, sei hier offengelassen. Auffällig ist allerdings die hohe Anzahl an Suizidopfern in dieser Periode, Weininger, Boltzmann, Gustav Mahlers Bruder Otto, Richard Gerstl, Georg Trakl, der Sohn Ernst Machs oder drei der Brüder Wittgensteins, um nur einige zu nennen.

Interessanterweise spielte neben den bisher erwähnten Kontexten auch im wissenschaftlichen Diskurs und dabei naturgemäß insbesondere in der Philosophie die Frage der ersten Person eine zentrale Rolle. Im Zusammenhang philosophischer Debatten war der Wissenschaftsbegriff inzwischen insofern erlaubt und berechtigt, als sich in der Ablösung der Kantischen und nachkantischen deutschen Idealismusbewegung um

10 Le Rider 1990, S. 18.

11 Zit. nach Le Rider 1990, S. 32.

12 Zit. nach Csáky 1996, S. 63.

13 Vgl. Wittgenstein, Ludwig: Geheime Tagebücher 1914–1916. Wien 1992, S. 35, 59, 67.

14 Durkheim, Emil: Der Selbstmord. Frankfurt am Main 1983, S. 346. Vgl. hierzu auch: Janik, Allan und Toulmin, Stephen: Wittgensteins Wien. München / Zürich 1989, S. 79.

Hegel, Fichte und Schelling, Inhalt und Methode des philosophischen Verständnisses am Paradigma der Naturwissenschaften und der Untersuchungsgegenstand nur mehr am tatsächlich Gegebenen und seiner deskriptiven Erfassung orientierten. So lautet Brentanos berühmte vierte Habilitationsthese von 1866 in provokanter Erwiderung zur Philosophie des deutschen Idealismus: „Die wahre Methode der Philosophie ist keine andere als die der Naturwissenschaft“¹⁵.

Auch Mach, der neben Wittgenstein von Lyotard zweitgenannte philosophische Repräsentant der Jahrhundertwende betont zu Beginn seiner *Analyse der Empfindungen* die großen Erfolge der physikalischen Forschung und ihre dadurch bedingte Durchdringung aller anderen Wissenschaften sowohl in inhaltlicher als auch methodologischer Hinsicht. Im Zusammenhang dieser beiden Aspekte begrenzt Mach demzufolge Untersuchungsgegenstand und anzuwendendes Verfahren auf das durch die Empirie tatsächlich Gegebene und die übersichtliche Darstellung desselben.¹⁶ Diese beiden Bestimmungen finden sich interessanterweise auch bei Wittgenstein. Im *Tractatus* 6.53 bezeichnet er die Naturwissenschaft als die einzig richtige Methode der Philosophie und in seinen *Bemerkungen über Frazers Golden Bough* von 1931/32 heißt es an einer Stelle:

Der Begriff der übersichtlichen Darstellung ist für uns von grundlegender Bedeutung. Er bezeichnet unsere Darstellungsform, die Art, wie wir die Dinge sehen. (Eine Art Weltanschauung, wie sie scheinbar für unsere Zeit typisch ist. Spengler).¹⁷

Mach selbst galt allerdings, anders als die bisher erwähnten Repräsentanten Wiener Intellektueller um die Jahrhundertwende, nicht unbedingt als Vertreter des bereits skizzierten Pessimismus. Dies lässt sich unter anderem dadurch stützen, dass Mach bereits in den 1860er Jahren plante, Gustav Theodor Fechner seine *Beiträge zur Analyse der Empfindungen* zu widmen. Fechners Erwiderung:

Mögen Sie aber nur recht überlegen, ob der selbstständige Forschungsweg, den Sie einschlagen, Sie nicht weiter von der Richtung dieser Anfänge abführen wird, als daß Ihnen die Anerkenntniß derselben, die Sie damit doch in gewissem Grade aussprechen würden, künftig noch genehm sein könnte,¹⁸

hielten ihn schließlich von diesem Vorhaben ab. Erst Jahrzehnte später äußert sich Mach zu dem damaligen Gespräch mit den Worten:

15 Brentano, Franz: Über die Zukunft der Philosophie. Hamburg 1968, S. 137.

16 Vgl. Mach, Ernst: *Analyse der Empfindungen*. Vorwort zur 4. Auflage, XXX und Stadler, Friedrich: Ernst Mach – Zu Leben Werk und Wirkung. In: Stadler, Friedrich / Haller, Rudolf (Hg.): Ernst Mach – Werk und Wirkung. Wien 1988, S. 24.

17 Wittgenstein, Ludwig: *Bemerkungen über Frazers Golden Bough*. In: Ders.: Vortrag über Ethik und andere kleine Schriften. Hg. und übers. von Joachim Schulte. Frankfurt am Main 1989, S. 37.

18 Brief von Fechner an Mach vom 18. April 1864. Zit. Nach Thiele, Joachim: Briefe von Gustav Theodor Fechner und Ludwig Boltzmann an Ernst Mach. In: Centaurus International Magazine of the History of Science and Medicine 11 (1966), S. 224.

Ich hatte zu Ende der Sechzigerjahre das Manuskript der ‚Analyse der Empfindungen‘ grobenteils liegen und ging mit dem Gedanken um, es Fechnern zu widmen. Bei einer mündlichen Unterredung mit ihm schien er mir durch Differenzen meiner Ansichten gegen die seinigen unangenehm berührt. Ich ließ deshalb den Gedanken einer Widmung fallen und dachte lange überhaupt nicht mehr an die Publikation.¹⁹

Das von Le Rider bezeichnete Phänomen der „*crise d’identité*“²⁰ wurde aber, soviel lässt sich wohl mit Sicherheit sagen, erst mit dem Einsetzen der bereits angedeuteten sozioökonomischen Transformationsprozesse im Zuge der Industrialisierung sowie ihren Auswirkungen bewusst wahrgenommen, das heißt verstärkt in den letzten zehn bis zwanzig Jahren des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Allerdings ließe sich natürlich fragen, warum Mach sich letztlich doch für eine Publikation entschied und zwar im Jahre 1885 während seiner Zeit in Prag. Dennoch, der Hauptgrund für die Aufnahme Machs in die Lyotardsche Liste der jene Stimmung verkörpernden Zeitgenossen ist wohl eher die starke Einflussnahme insbesondere seiner „Antimetaphysischen Vorbemerkungen“ auf die literarisch-künstlerischen Kreise um 1900. Seine berühmte These der „Unrettbarkeit des Ichs“ wurde dabei wohl in vielen Fällen als *die* pointierteste Ausdrucksform herrschender Identitätskrisen schlechthin empfunden.

Randbemerkung zu den „Antimetaphysischen Vorbemerkungen“

Die sogenannte Erste Person zählt sicher zu *den* zentralen Themen der Philosophiegeschichte seit Descartes. Seine Bestimmung des Cogito stand dabei natürlich untrennbar mit der Frage der Existenz bewusstseinsunabhängiger, extramentaler Gegenstände in Verbindung. Im Gegensatz zur Cartesischen Zweisubstanzentheorie der *res cogitans* und *res extensa* erweist sich insbesondere David Humes empiristische Gegenposition als für unseren Zusammenhang von zentraler Bedeutung. Ganz in Ablehnung der klassisch aristotelischen Substanzbestimmung als Träger prädicierbarer Eigenschaften, bestimmte Hume sowohl Subjekt als auch Objekt lediglich als einen gebündelten, in der Zeit variierenden Qualitätenkomplex. So heißt es an einer Stelle des *Treatise* im Zusammenhang personaler Identität:

But setting aside metaphysicians of this kind²¹, I may venture to affirm of the rest of mankind, that they are nothing but a bundle or collection of different perceptions, which succeed each other with an inconceivable rapidity, and are in a perpetual flux and movement.²²

19 Österreichische Rundschau Wien, Bd. 29., 1911, S. 28, zit. nach Thiele 1966, S. 233.

20 Vgl. Le Rider, Jaques : *Modernité Viennoise et Crises d’Identité*. Paris 1994 und Csáky 1996, S. 61.

21 Hume bezieht sich hier auf Vertreter einer Substanzontologie.

22 Hume, David: *A Treatise of Human Nature*. Harmondsworth, Middlesex 1985, S. 300. Zur Frage

In den „Antimetaphysischen Vorbemerkungen“ zur *Analyse der Empfindungen* nimmt die Frage der Subjekt-Objekt-Dichotomie ebenfalls eine wesentliche Rolle ein. In diesen Erörterungen verwirft Mach sowohl die Kantische Annahme eines „Dings an sich“ hinter den uns ausschließlich zugänglichen phänomenalen Erscheinungen auf der Objektseite, als auch die Annahme einer Ich-Substanz im Rahmen des Subjektbezugs.

Qualitäten wie Farben, Töne, Gerüche, Räume, Zeiten etc. bilden laut Mach vielmehr Empfindungs-, bzw. Elementenkomplexe, welche auf unterschiedlichste Weise miteinander verbunden sind. Gleiches gilt für die Bündel der eigenen Leiberfahrung und innerer Wahrnehmungskonstellationen wie Stimmungen, Gefühle, Willensregungen etc. Aus diesen verschiedenen Verflechtungen treten dabei die relativ beständigeren heraus, werden benannt und im Gedächtnis gespeichert. Solche Bezeichnungen wären etwa „Gegenstand“, „Körper“, oder „Ich“. Gleich zu Beginn betont Mach allerdings, dass es sich bei den Elementenkomplexen keineswegs um konstante Gebilde handelt. Dies gilt sowohl für die Gegenstände der Außenwelt, wie für den eigenen Körper und die Erste Person. Die scheinbar vorhandene Beständigkeit entspringt vielmehr dem Phänomen der Kontinuität bzw. langsamen Veränderung, aber, so Mach: „Das Ich ist so wenig absolut beständig als die Körper“.²³ Die durch Substanzbegriffe bezeichneten, scheinbar konstanten Konfigurationen sind vielmehr nichts anderes als unterschiedliche Zusammenhänge uns in der Erfahrung gegebener, allerdings flüchtiger Qualitäten. Die Elemente bzw. Empfindungen sind dabei als die fundamentalen Erlebnisdaten bestimmt und teilen sich in die drei Komplexe Körper, Leib und Ich. Die durch entsprechende Begriffe bezeichneten vermeintlichen Substanzen dienen jedoch lediglich rein praktischen Zwecken, etwa um Gegenstände zu bewegen, Schmerzen zu bekämpfen etc. Im Zusammenhang des wissenschaftlichen Diskurses sind sie allerdings als unzureichend zu verwerfen:

Durch ihre hohe praktische Bedeutung nicht nur für das Individuum, sondern für die ganze Art machen sich die Zusammenfassungen ‚Ich‘ und ‚Körper‘ instinktiv geltend, und treten mit elementarer Gewalt auf. In besonderen Fällen aber, in welchen es sich nicht um praktische Zwecke handelt, sondern die Erkenntnis Selbstzweck wird, kann sich diese Abgrenzung als ungenügend, hinderlich, unhaltbar erweisen.²⁴

Dieser fundamentale Schritt der Machschen Auffassung führt in der Konsequenz dazu, dass sich die klassischen Dichotomien Ich und Außenwelt, sowie Phänomen und Ding auflösen. Es handelt sich nur mehr um unterschiedliche Komplexkonstellationen von Ich-, Leib- und Körperelementen, die allerdings sämtlich *gleichartiger* Natur sind. Ob

der unabhängigen Existenz sämtlicher Perzeptionen von irgendeiner Trägersubstanz vgl. auch, Hume: *Treatise*, S. 282, 293 u. 298.

23 Mach: *Analyse der Empfindungen*, S. 3.

24 Ebd., S. 18.

es sich im konkreten Fall um ein Bündel psychischer oder physischer kleinster Einheiten handelt, wird somit zur ausschließlichen Frage der jeweils zur Diskussion stehenden Perspektive:

So besteht also die große Kluft zwischen physikalischer und psychologischer Forschung nur für die gewohnte stereotype Betrachtungsweise. Eine Farbe ist ein physikalisches Objekt sobald wir z.B. auf ihre Abhängigkeit von der beleuchtenden Lichtquelle (anderen Farben, Wärmen, Räumen usw.) achten. Achten wir aber auf ihre Abhängigkeit von der Netzhaut [...], so ist sie ein psychologisches Objekt, eine Empfindung. Nicht der Stoff, sondern die Untersuchungsrichtung ist in beiden Gebieten verschieden.²⁵

Die vermeintlichen Einheiten des Ichs und der Körper bezeichnet Mach an einer Stelle auch als ideelle bzw. denkökonomische Einheiten. Primär sind allerdings stets die sie konstituierenden Elemente bzw. Empfindungen. Das Ende bestimmter Wahrnehmungserlebnisse oder gar des eigenen Lebens bedeutet somit nichts anderes, als dass bestimmte Elementenkomplexe nicht mehr in gewohnten Konstellationen auftreten. Wichtig ist daher lediglich die Kontinuität.

Die Beständigkeit sichert zwar die Erfahrungsinhalte des Ichs, diese sind jedoch *nicht* auf die Erste Person beschränkt. Grundsätzlich gelten Perzeptionen als jedem Menschen zugänglich, das heißt, nicht notwendigerweise und ausschließlich mit dem eigenen Bewusstsein verbunden. (Auch Hume hat bereits ausführlich auf die substanzunabhängige Existenz von Perzeptionen hingewiesen.²⁶) Dadurch fällt natürlich ebenso das Privileg des unmittelbaren Zugangs zu den eigenen inneren Wahrnehmungserlebnissen und ist somit auch die Idee einer Einheit des Bewusstseins zu vernachlässigen, denn:

Wollte man das Ich als eine reale Einheit ansehen, so käme man wohl nicht aus dem Dilemma heraus, entweder eine Welt von unerkennbaren Wesen demselben gegenüberzustellen (was ganz müßig und ziellos wäre), oder die ganze Welt, die Ichs anderer Menschen eingeschlossen, nur als in unserem Ich enthalten anzusehen (wozu man sich ernstlich schwer entschließen wird). Faßt man aber ein Ich nur als eine praktische Einheit auf für eine vorläufig orientierende Betrachtung, als eine stärker zusammenhängende Gruppe von Elementen, welche mit anderen Gruppen dieser Art schwächer zusammenhängt, so treten Fragen dieser Art gar nicht auf, und die Forschung hat freie Bahn.²⁷

Da der Zusammenhang jedoch lediglich ein gradueller ist und die prinzipielle Zugänglichkeit eigener Empfindungen nicht auf die eigene Person beschränkt ist, zieht Mach die radikale und für die Zeit um 1900 geradezu paradigmatisch anmutende Konsequenz: „Das Ich ist unrettbar“.²⁸ Zur Stützung seiner Thesen über die Erste Person verweist er, wie übrigens auch Wittgenstein in seinen Vorlesungen Anfang der dreißiger Jahre,

25 Ebd., S. 14.

26 Vgl. Hume: Treatise, Teil IV, Abschnitt 6.

27 Mach: Analyse der Empfindungen, S. 23.

28 Ebd., S. 20.

auf Georg Christoph Lichtenberg, welcher ebenfalls betont, dass wir nur die Existenz eigener Vorstellungen, Empfindungen, Gedanken etc. kennen, nicht jedoch die einer Trägersubstanz. Daher wäre dem Cartesischen Cogito auch ein „Es denkt“ vorzuziehen, ganz analog einem „*Es blitzt*“. Denn auch für Lichtenberg dient das Postulat eines Ichs nur praktischen Bedürfnissen.²⁹

Eine ganz analoge Argumentationslinie findet sich im Bereich scheinbarer Körpersubstanzen, das heißt, auch die Gegenstände der Außenwelt verursachen keine entsprechenden Empfindungskomplexe im Sinne des naiven oder kritischen Realismus, sondern werden vielmehr durch sie konstituiert. Entsprechend der Ersten Person sind auch alle Körper lediglich Gedankensymbole dieser kleinsten Teilchenkonstellationen. Grundlage bilden also stets die jeweiligen Elemente bzw. Empfindungen.

An die Stelle des Kausalnexus tritt für Mach daher auch der rein funktionale Zusammenhang atomarer Komplexe. So heißt es entsprechend:

Die Welt besteht also für uns nicht aus rätselhaften Wesen, welche durch Wechselwirkung mit einem anderen ebenso rätselhaften Wesen, dem Ich, die allein zugänglichen Empfindungen erzeugen. Die Farben, Töne, Räume, Zeiten ... sind für uns die letzten Elemente [...], deren gegebenen Zusammenhang wir zu erforschen haben. Darin besteht eben die Ergründung der Wirklichkeit. Bei dieser Forschung können wir uns durch die für besondere *praktische* temporäre und beschränkte Zwecke gebildeten Zusammenfassungen und Abgrenzungen (Körper, Ich, Materie, Geist ...) nicht hindern lassen. Vielmehr müssen sich bei der Forschung selbst, wie dies in jeder Spezialwissenschaft geschieht, die zweckmäßigsten Denkformen ergeben. Es muß durchaus an die Stelle der überkommenen instinktiven eine freiere, naivere, der entwickelten Erfahrung sich anpassende Auffassung treten.³⁰

29 Vgl. Lichtenberg, Georg Christoph: Schriften und Briefe, Erster Band: Sudelbücher Fragmente Fabeln Verse. Hg. von Franz H. Mautner. Frankfurt am Main 1992, S. 592.

30 Mach: Analyse der Empfindungen, S. 24 f. Das hier angesprochene Kausalitätsproblem im Zuge der möglichen Verursachung beobachtbarer Phänomene durch präsupponierte „Dinge an sich“ versucht Mach also dadurch zu entkräften, dass er ausschließlich die funktionalen Beziehungen zwischen jeweiligen Elementen- bzw. Empfindungskomplexen ins Zentrum wissenschaftlicher Forschung stellt. Ganz im Sinne der mathematischen Methode gilt es lediglich, die Abhängigkeitsverhältnisse jener Bündel zu thematisieren. Somit wird auch in Anwendung seines Ökonomieprinzips die Annahme sogenannter Urvariablen als Repräsentanten der Kantischen Noumena hinfällig. Die Fokussierung wissenschaftlicher Untersuchung auf mathematische Relationen neutralisiert somit ontologische Aspekte des beobachtbaren Gegenstandsbereichs, da sich für die Frage des Abhängigkeitsverhältnisses die Art des Gegebenseins als irrelevant erweist. Um abschließend mit den Worten Machs zu sprechen: „Es ist also für uns wichtig zu erkennen, daß es bei allen Fragen, die hier vernünftigerweise gestellt werden, und die uns interessieren können, auf die Berücksichtigung verschiedener Grundvariablen und verschiedener Abhängigkeitsverhältnisse ankommt. Dies ist die Hauptsache. An den tatsächlichen, an den Funktionalbeziehungen, wird nichts geändert, ob wir alles Gegebene als Bewußtseinsinhalt, oder aber teilweise oder ganz als physikalisch ansehen“. Ebd., S. 29.

Schlussbemerkung zur Wirkungsgeschichte

Wie bereits angedeutet, finden sich in diesen antimetaphysischen Erörterungen explizit keine unmittelbar lebensweltlichen Bezüge. Wissenschaftsgeschichtlich lässt sich Machs Konzeption recht eindeutig rekonstruieren und im philosophischen Diskurs einordnen. Neben der sensualistisch-positivistischen Tradition spielte sicher auch Machs Profession als Physiker – er hat sich selbst Zeit seines Lebens nie als Philosoph verstanden – eine nicht unerhebliche Rolle für die Entwicklung seiner Elementenkonzeption. Dennoch war sein Einfluss auch außerhalb des philosophischen Kontextes enorm, insbesondere, was seine Ich-Konzeption und den neutralen Monismus betraf. So erinnert beispielsweise Hofmannsthal's vielzitierte Stelle „Es zerfiel mir alles in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen“³¹ stark an die Machschen Elemente.

Auch Bahr widmet in seinem „Dialog vom Tragischen“ einen ganzen Essay mit dem Titel „Das unrettbare Ich“ Machs Antimetaphysik und betont an einer Stelle explizit, dass er in dieser Formel nun endlich die Qualen der letzten Jahre ausgesprochen findet und das Ich tatsächlich nur ein Name, eine Illusion, ein praktischer Behelf zur Systematisierung unserer Vorstellungen sei.³² Als pessimistisches Resümee dieser Erkenntnis schreibt Bahr:

Das Ich ist unrettbar. Die Vernunft hat die alten Götter umgestürzt und unsere Erde entthront. Nun droht sie, auch uns zu vernichten. Da werden wir erkennen, daß das Element unseres Lebens nicht die Wahrheit ist, sondern die Illusion. Für mich gilt, nicht was wahr ist, sondern was ich brauche, und so geht die Sonne dennoch auf, die Erde ist wirklich und ich bin ich.³³

In seinem Essay „Impressionismus“ greift Bahr nochmals die Machsche Erkenntnistheorie auf und behauptet, darin „unser Gefühl der Welt, die Lebensstimmung der neuen Generation“³⁴ am vortrefflichsten ausgesprochen zu finden. Die Aufhebung der klassischen Dichotomie von Physischen und Psychischen, Ich und Welt, der ständige Fluss von Farben, Tönen, Räumen, Zeiten, Stimmungen und Gefühlen verleitet ihn sogar durch Assoziation mit Bildern von Manet, Degas oder Renoir dazu, die Machsche Weltanschauung als „Philosophie des Impressionismus“³⁵ zu bezeichnen.

Auch Manfred Diersch bemerkt in seinen Beitrag *Spiegelungen. Ernst Machs Subjekt-Objekt-Verständnis als Anregung für die Kunst im 20. Jahrhundert*, es sei wohl ein „Zufall mit tieferer Bedeutung“ gewesen, dass Machs Vorstudien seiner Epistemologie in *Die Geschichte und die Wurzel des Satzes von der Erhaltung der Arbeit* im selben

31 Hofmannsthal, Hugo von: Erzählungen, erfundene Gespräche und Briefe, Reisen. In: Ders.: Gesammelte Werke in Einzelbänden. Frankfurt am Main 1979/80, S. 466.

32 Vgl. Bahr, Hermann: Die Unrettbarkeit des Ichs. In: Bahr 1904, S. 97.

33 Ebd., S. 101.

34 Bahr, Hermann: Impressionismus. In: Bahr 1904, S. 113.

35 Ebd., S. 114.

Jahr erschien wie die Namensgebung des Impressionismus durch Monets „Impression. Soleil levant“.³⁶ Des Weiteren betont Diersch, dass Machs Konzept der Unrettbarkeit im Literatenkreis des „jungen Wien“ um Hofmannsthal, Felix Salten, Richard Beer-Hofmann und Peter Altenberg zum Inbegriff einer postnaturalistischen „Philosophie des Impressionismus“ wurde.³⁷

Natürlich gab es auch zahlreiche Kritiker der Machschen Philosophie. Auf die seiner Konzeption inhärenten Probleme, etwa das der temporalen Identität, der streng gegenwartsbezogenen, sensualistischen Gegenstandsgerichtetheit, welches ihm auch von verschiedensten Seiten den Vorwurf einer idealistischen bzw. solipsistischen Position einbrachte, oder des einheitsstiftenden Momentes von Elementen- bzw. Empfindungskomplexen sei an dieser Stelle nur hingewiesen. Exemplarisch zu nennen wären etwa Lenins massive und sehr einflussreiche antiidealistische Schrift *Materialismus und Empiokritizismus. Kritische Bemerkungen über eine reaktionäre Philosophie* von 1909, welche allerdings auch stark historisch-politisch motiviert war, Weiningers Polemik gegen Machs Ich-Konzeption im Sinne eines „Wartesaals für Empfindungen“³⁸ oder aber Brentanos Ich-Kritik in *Über Ernst Machs ‚Erkenntnis und Irrtum‘*, welche sich wesentlich aus seiner Konzeption der Intentionalität als Differenzierungskriterium psychischer von physischen Akten erklärt.

Auch Musil bemerkt in seiner Dissertation über Machs Philosophie: „Welche Wendungen immer die berührten Probleme daher noch nehmen mögen, eine eindeutige Lösung, einen voll befriedigenden Standpunkt für künftige Lösungen hat Mach nicht aufgezeigt“.³⁹

Ob sich dieser Anspruch Musils allerdings rechtfertigen lässt, ist fragwürdig. Vielmehr scheint der Mangel eindeutiger Lösungen geradezu konstitutiv für die Fortdauer philosophischer Auseinandersetzung, zu welcher Mach sicher einen wesentlichen Beitrag geleistet hat.

36 Vgl. Diersch, Manfred: Spiegelungen. Ernst Machs Subjekt-Objekt-Verständnis als Anregung für die Kunst im 20. Jahrhundert. In: Hoffmann, Dieter / Laitko, Hubert (Hg.): Ernst Mach, Studien und Dokumente zu Leben und Werk. Berlin 1991, S. 316.

37 Vgl. Diersch, Manfred: Empiokritizismus und Impressionismus. Über Beziehungen zwischen Philosophie, Ästhetik und Literatur um 1900 in Wien. Berlin 1977, S. 46-82; Stadler 1988, S. 42.

38 Eine Figur, die interessanterweise an eine Metapher Humes erinnert: „The mind is a kind of theatre, where several perceptions successively make their appearance; pass, re-pass, glide away and mingle in an infinite variety of postures and situations“. Hume: Treatise, S. 301.

39 Musil, Robert: Beitrag zur Beurteilung der Lehren Machs. Reinbek bei Hamburg 1980, S. 134.

Bilder der Auflösung der Österreichisch-Ungarischen Monarchie im Spiegel des Freud-Ferenczi Briefwechsels

Die mehr als ein Vierteljahrhundert lang währende Korrespondenz zwischen Sigmund Freud und Sándor Ferenczi zwischen 1908 und 1933, wobei diese beiden berühmten Figuren der psychoanalytischen Bewegung mehr als tausendzweihundert Briefe aneinander geschrieben haben, ist eines der wichtigen und interessanten Dokumente der Österreichisch-Ungarischen kulturellen, geistigen und wissenschaftlichen Wechselbeziehungen. Die in der Österreichischen Nationalbibliothek bewahrten Manuskripte waren jahrzehntelang auch für Forscher nur begrenzt erreichbar, veröffentlicht wurden sie erst in den Neunzigerjahren. Die deutschsprachige Korrespondenz wurde interessanterweise zuerst in französischer und englischer Sprache bekannt; der letzte Band erschien kürzlich in sechs Teilbänden, die ungarische Übersetzung erreichte inzwischen den vierten Band, der voraussichtlich im Mai dieses Jahres publiziert wird.¹

Dieser Briefwechsel ist eine monumentale Leistung. Freud und Ferenczi tauschten manchmal täglich mehrere Briefe. Die Leistung liegt jedoch nicht nur in der Quantität, sondern vor allem in seinem Inhalt und seiner einzigartigen Qualität. Obwohl weder Freud noch Ferenczi Schriftsteller waren, kann ihre Korrespondenz – die intellektuelle Auseinandersetzung zweier gebildeter, gegenüber der Literatur und der Kunst enorm empfänglicher mitteleuropäische Bürger – auch als ein literarisches Werk aufgefasst werden. Denn alle Kunstwerke, auch diese Korrespondenz, haben mehrere Schichten, können aus unterschiedlichen Gesichtspunkten ausgelegt werden. Unter den wuchernden Zeilen des Briefflusses können persönliche, intime Benachrichtigungen, Reflexionen, Bekenntnisse gefunden werden, und aus den Briefen entfaltet sich der großzügige Versuch einer intersubjektiv begründeten, mutuellen Psychoanalyse. Aufgrund des im Briefwechsel geführten theoretischen und methodologischen Gedankenaustausches kann die Entstehungsgeschichte vieler Werke von Freud und Ferenczi rekonstruiert werden, von der Idee bis zur Verwirklichung. Wir können daraus ihre Tätigkeit bezüglich der „Grün-

1 Freud, Sigmund – Ferenczi, Sándor: Briefwechsel. Bd. I/1, I/2, II/1, II/2, III/1. Teilbände. Hg. von Ernst Falzeder und Eva Brabant, unter Mitarbeit von Patrizia Giampieri-Deutsch unter der wissenschaftlichen Leitung von André Haynal. Wien / Köln / Weimar 1993-2003. Auf Ungarisch erschienen bisher die I/1, I/2, II/1, und II/2. Teilbände. (Sigmund Freud – Ferenczi Sándor: Levelezés. 1/1. 1908-1911; I. 1/2 1911-1914; 2/1. 1914-1916. Budapest 2000-2003. Die ungarische Ausgabe wurde von Gábor Berényi, Katalin Schulz, Balázs Zay u. a. übersetzt, von Ferenc Erős und Anna Kovács herausgegeben).

dung“, Organisation und Leitung der psychoanalytischen Bewegung, des Umgangs mit den inneren Konflikten sowie die im Hintergrund wirksame, wohl konfliktreiche Gruppendynamik erkennen; ferner, nicht in letzter Linie, die Beziehungen der Autoren zu ihren Kollegen und Mitarbeitern, zur Umwelt, zum öffentlichen Leben, zur Kultur, zur Gesellschaft, zu den Persönlichkeiten und Ereignissen der Politik.

In diesem Sinne kann die Korrespondenz zwischen Freud und Ferenczi als eine subjektive historische Quelle betrachtet werden, die sozusagen halbwegs zwischen der persönlichen, spontanen Erzählung, dem der „oral history“ ähnlichen Narrativ einerseits, und, andererseits, der auch auf einen virtuellen Leserkreis, heimlich noch auf die Nachzeit blickende, bewusst formulierten, epistelartigen Erzählung liegt. Der Freud-Ferenczi Briefwechsel kann, indem er die Geschichte der persönlichen – freundschaftlichen und fachlichen – Beziehung zweier Menschen freilegt, auch als ein in Form von Episteln geschriebener Roman betrachtet werden, dessen Hauptthema die Identität ist – ihre eigene Identität, die jedoch zugleich eine sich im Dialog gestaltende, diskursiv generierende und ständig neu formende Identität ist.

Die persönlichen, intersubjektiven und gesellschaftlichen Relationen der Identität, die sich in diesem Briefwechsel auftun, bilden nicht nur einen bloß hinzukommenden oder „privaten“ Aspekt der Korrespondenz. Das Problem der Identität bildet nämlich einen wesentlichen Teil des psychoanalytischen Diskurses selbst, sowohl aus geschichtlichem als auch aus therapeutischem und metapsychologischem Gesichtspunkt. Hier kann ich nur auf den Gedanken hinweisen, wonach die Entstehung der in Wien geborenen und in Budapest bald auf fruchtbaren Boden gestoßenen psychoanalytische Ideenwelt selbst eine Antwort auf jene Identitätskrise war, die sich um die Wende des 19. und 20. Jahrhunderts im Leben der Bürger abspielte. Die Psychoanalyse als „Identitätsprojekt“ stellte eine derartige Formel der Identität in den Vordergrund, worin es keine wesentlichen Unterschiede und Identitäten, keine eindeutigen Kategorien oder bestimmende, über sichere Referenzen verfügende Symbole mehr gab; die Identität „des Menschen ohne Eigenschaften“ wurzelt allein in seiner eigenen Lebensgeschichte, in seinen Narrativen. Selbst die Entstehung der Identität ist Ergebnis einer narrativen Operation; der Mensch ist sozusagen in seinen eigenen Geschichten verborgen.²

Die Auffassung der Psychoanalyse als dieses sonderbare Identitätsprojekt kann für uns erhellen, warum sowohl für Freud als auch für Ferenczi das Selbstbekenntnis, die „mutuelle Analyse“ der Selbstbekenntnisse und deren Umformulierung in ein gemeinsames Narrativ so einschneidend waren. Die Psychoanalyse als „Identitätsprojekt“ verknüpft sich jedoch untrennbar mit einem anderen Projekt, das wir „Modernitätsprojekt“

2 Vgl. Le Rider, Jacques: *Modernité viennoise et crises de l'identité*. Paris 1990. (Dt.: *Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität*).

nennen können. Die Psychoanalyse war eine der wichtigsten und wirkungsvollsten Geistesrichtungen, eine Bewegung, die mit besonderer Kreativität und innovativen Bestrebungen charakterisiert werden kann, die ihren Bewegungskarakter während ihrer ganzen Geschichte, beinahe bis zum heutigen Tag aufbewahrte, und zwar gerade dadurch, dass sie über die gewöhnliche, offiziell anerkannte akademische bzw. in Universitätskreisen entstand und sich weiterentwickelte. Gerade aus dieser marginalen Lage führte sie ihren ewigen Kampf, um eines Tages hinter die Schanzen der „normalen“ Wissenschaft geraten zu können.

Bei den klassischen Autoren der Psychoanalyse verknüpfen sich diese beiden „Projekte“ oft untrennbar; die wissenschaftliche Innovation und die persönlichen, auf die Identität oder auf deren Krisen bezogenen Reflexionen verknüpfen sich im Gewebe der Werke. Der amerikanische Historiker Carl E. Schorske wies in seinem bekannten, oft zitierten Essay „Politik und Vätermord in Freuds Traumdeutung“³ auf jene doppelte Verfasstheit hin, die dieses Grundwerk Freuds charakterisiert. Der Aufbau des Buches entspricht völlig dem gewöhnlichen Aufbau wissenschaftlicher Studien: Es dringt von Kapitel zu Kapitel immer tiefer vor, beleuchtet aus immer neuen Aspekten die Rolle der Träume in unserem psychischen Leben. Das Werk hat aber auch eine weniger offenbare, eine verborgene, sehr persönliche Schicht, wo der Autor – weit über dem System der wissenschaftlichen Begriffe und Hypothesen – als ein Subjekt erscheint. Das ist Freuds Selbstbekenntnis – den wesentlichen Teil seines Beispielmaterials bilden nämlich seine eigenen Träume. Mit Hilfe der „Selbstanalyse“ können wir jene Schlüsselerlebnisse erkennen, die die Laufbahn des jungen Freud, seine Entwicklung als Mensch und Wissenschaftler und seine gesellschaftlichen Erfahrungen bestimmten. Freuds Werk gehöre nach Schorske zu den großen Bekenntnissen; als ob Augustinus in seiner *Civitas Dei* und Rousseau in seinen Essay *Über den Ursprung der Ungleichheit* ihre eigenen Bekenntnisse eingewebt hätten.

Die Traumdeutung nimmt, wie es Schorskes Auslegung zu entnehmen ist, eine Schlüsselstellung auf dem Gebiet des Verstehens der geistig-gesellschaftlichen Beziehungen, der Mentalität der Österreichisch-Ungarischen Monarchie ein. Das Werk Freuds selbst ist eine wichtige Quelle, wenn man so will, eine narrative Quelle zum Verständnis dessen, wie sich jene alltäglichen gesellschaftlichen Erfahrungen, die ein Intellektueller, der gerade seine Laufbahn beginnt, am Ende des 19. Jahrhunderts in Wien sammelte, repräsentierte und zu weiteren, anthropologisch bedeutenden Folgerungen weiterführte. Beispiele dafür wären Hinweise auf die Wirkungsweise der Zensur, der politischen Macht, der Machtsbeziehungen im Mikrobereich innerhalb der Familie, der Institutionen, der professionellen Gruppen, der Assimilationsstrategien, Dilemmata und

3 Schoerske, Carl F.: Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle. München 1994.

Wettbewerbssituationen, welchen ein am Beginn seiner Laufbahn stehender, über eine große Berufung verfügender „Conquistador“ (wie sich Freud einmal in einem Brief an Wilhelm Fliess nannte)⁴ jüdischer Herkunft gegenüber sehen musste.

Was nun die Korrespondenz zwischen Freud und Ferenczy betrifft, können wir feststellen, dass sich darin das ganze Panorama der Monarchie, und sogar noch weiter, der ganzen damaligen politischen Geographie Mittel- und Osteuropas erschließt. Die Psychoanalyse war ein besonders wirkungsvolles Werkzeug der kulturellen und intellektuellen Wechselwirkungen und Transmissionen. Es spielten darin sowohl die persönlichen – freundschaftlichen, kollegialen und therapeutischen – Beziehungen, die Besuche, Reisen, Korrespondenzen als auch die sich institutionalisierenden Zusammenkünfte, die Verlagsgründungen usw. eine Rolle. Diese politische und kulturelle Geographie schloss anfangs die Österreichisch-Ungarische Monarchie, dann Deutschland, die Schweiz und Italien in sich ein, bis sie sich schließlich in Richtung Westen (England, Niederlande, Amerika, Frankreich) und gegen Osten hin (Russland) ausbreitet; dieser Ausbreitung setzte allerdings der Erste Weltkrieg ein drastisches Ende. Die Verrückung des Schwerpunkts der Psychoanalyse nach Westen geschah aber erst Jahrzehnte später, im Zuge der Emigrationswelle, die der Machtantritt Hitlers verursacht hatte.

Sowohl für Freud als auch für Ferenczi bildete die Monarchie die natürliche Umwelt; sie waren Bürger dieses Staatsgebildes und ihre Alltagserfahrung, ihr Medium war dieses Staatsgebilde, besonders dessen Urbanisationszentren. Beide gehörten zu jener sich schnell assimilierenden Schicht des Judentums der Monarchie, deren Mitglieder in ihrer Jugendzeit aus der Kleinstadt (Freud aus dem mährischen Freiberg, Ferenczi aus dem ungarischen Miskolc) in die Großstadt gerieten, wo der ärztliche Beruf für sie Karriere und Fortschrittmöglichkeiten bedeutete. Die Wahl der ärztlichen Laufbahn kann zugleich als eine Assimilationsstrategie betrachtet werden, denn der Arzt als Bürger und moderner Intellektueller konnte von der äußeren Hierarchie vergleichsweise unabhängig bleiben; das angelegte kulturelle Kapital war gut konvertierbar und leicht verwendbar und die ärztliche Rolle war nicht so sehr von nationalen, sprachlichen, kulturellen und Klassengrenzen abhängig.

Ferenczi verlegte seinen Wohnsitz nach seinen Wiener Universitätsjahren nach Budapest. Die Stadt entwickelte sich mit riesigen Schritten, die Urbanisation schritt so rasch voran, bis Budapest um die Jahrhundertwende zur bedeutendsten Nebenbuhlerin Wiens wurde. Und Freud stand, trotz all seiner Ambivalenz und kritischen Beurteilung der Wiener Mentalität, in enger Verbundenheit mit der österreichischen Hauptstadt, die er erst kurz vor seinem Tode unter den zwingenden Umständen nach dem Anschluss 1938 verließ. Sowohl Freud als auch Ferenczi machten sich die Lebensauffassung, die

4 Zit. nach Gay, Peter: Freud. A Life for Our Time. New York 1988. S. xvi.

Wertvorstellungen und den Geschmack des progressiven, liberalen Bürgertums zu eigen; Ferenczi knüpfte auch persönlich, intellektuell und fachlich an den ungarischen bürgerlichen Radikalismus zu Beginn des 20. Jahrhunderts an, deren Vertreter die gesellschaftlichen, politischen und ökonomischen Verhältnisse der Monarchie und innerhalb Ungarns scharf kritisierten.⁵

Indessen bedeutete – zumindest für Freud – das „ungarisch sein“ etwas Exotisches. Selbst Ferenczi erschien ihm als ein erstaunliches Phänomen, als eine in der Wüste Halme treibende Blume. „Das Österreich geographisch so nahe verbundene, ihm wissenschaftlich so entfremdete Ungarn hat der Psychoanalyse bisher nur einen Mitarbeiter geschenkt, S. Ferenczi, aber einen solchen, der wohl einen Verein aufwiegt“, bemerkte Freud in seinem Essay *Zur Geschichte der psychoanalytischen Bewegung*.⁶ Als Anfang 1910 der erste Sammelband der psychoanalytischen Schriften Ferenczis mit dem Titel *Lélekelemzés* („Psychoanalyse“)⁷ erschien, fragte ihn Freud in seinem Brief vom 14. Januar: „Wollen Sie mir nicht verraten, was das merkwürdige Wort auf dem Titel bedeutet (*Lélekelemzés*)? Es muss etwas sehr Schönes sein.“ (101 F).⁸

Freuds Meinung über Ungarn und die Ungarn änderte sich während der Vertiefung seiner Freundschaft zu Ferenczi wenig, wie er später, kurz vor dem Tod Ferenczis notierte, und zwar trotz dieser „innige[n] Lebens-, Gedanken- und Interessengemeinschaft“ (1231 F).⁹ Am 17. November 1918 schrieb er an Ferenczi: „Ich möchte sehr viel Sympathie für die Ungarn aufbringen, aber es gelingt mir nicht. Ich komme über die Wildheit und Unreife des ganz unerzogenen Volkes nicht weg.“ Dann fügt er hinzu: „Ich war gewiss kein Anhänger des Ancien régime, aber ob es ein Zeichen von politischer Klugheit ist, den gescheiterten von den vielen Grafen [István Tisza] totzuschlagen und den dümmsten [Mihály Károlyi] zum Präsidenten zu machen, scheint mir zweifelhaft.“ (772 F)

Die „innige Lebens-, Gedanken- und Interessengemeinschaft“ Freuds und Ferenczis geriet gerade in den ersten Jahren des Ersten Weltkriegs an ihren Höhepunkt, in einer

- 5 Vgl. Harmat, Paul: Freud, Ferenczi und die ungarische Psychoanalyse. Tübingen 1988; Erős, Ferenc (Hg): Ferenczi Sándor. Budapest 2000; Erős, Ferenc: Der Ferenczi-Mythos in der Geschichte der Psychoanalyse. In: Tögel, Christfried / Frommer, Jörg (Hg): Psychotherapie und Psychoanalyse in Osteuropa. Uchtspringe 2003 (Uchtspringer Schriften zur Psychiatrie/Neurologie, Schlafmedizin und Psychoanalyse Bd. I), S. 53-70.
- 6 Freud, Sigmund: Zur Geschichte der psychoanalytischen Bewegung. In: Jb. Psychoanal., Bd. 6 (1914), S. 207-260; G.W., Bd. 10, S. 43-113. (G.W. = Freud, Sigmund: Gesammelte Werke in 18 Bänden und ein Nachtragsband. Hg. von Anna Freud u. a. Frankfurt am Main 1960ff.).
- 7 Ferenczi, Sándor: Lélekelemzés. Értekezések a pszichoanalízis köréből [Psychoanalyse. Abhandlungen aus dem Kreis der Psychoanalyse]. Budapest 1910.
- 8 Die Anmerkungen in den Klammern beziehen sich auf die Nummerierung der im Band erschienenen Briefe. Fer = Ferenczi, F = Freud.
- 9 The Correspondence of Sigmund Freud and Sándor Ferenczi. vol. 3. 1920-1933. Cambridge, Mass. 2002, S. 446.

Periode, die durch die militärische Niederlage und die Auflösung der Österreichisch-Ungarischen Monarchie sowie durch Revolutionen zu Ende ging. In seinem Brief vom 28. Juni 1914 besprach Freud verschiedene Fragen des Fach- und Vereinslebens, hatte aber vorher ein Ereignis erwähnt, dessen Folgen, wie er schrieb, „sich gar nicht absehen lassen“ (483 F). Die nach dem 28. Juni geschriebenen Briefe können wir als ein Kriegstagebuch betrachten, als eine Reihe von sehr persönlichen Dokumenten, anhand derer von Tag zu Tag verfolgt werden kann, wie zwei Bürger die Alltagserfahrungen und besonderen Ereignisse der Kriege und der Revolutionen, die Veränderung und Auflösung ihrer früheren Lebenswelt auf der Basis derselben Wertordnung, jedoch aus zwei verschiedenen – österreichischen und ungarischen – Blickpunkten erlebten.

Am 23. August 1914 schrieb Freud an Ferenczi: „Ich habe wie viele andere plötzlich Libido für Österreich-Ungarn mobilisiert...“; er fügt aber hinzu: „Allmählich stellte sich ein Unbehagen ein, als die Strenge der Zensur und das Aufbauschen von kleinsten Erfolgen...“ – Obwohl Freud ebenso wie Ferenczi bis zum Schluss der Monarchie „den Daumen hielten“, kritisierten sie die Politiker und die Heerführung der Mittelmächte und innerhalb derer die der Monarchie immer schärfer, während sie die Schritte des Entente mit großem Argwohn und Misstrauen betrachteten, deren Friedensempfehlungen eingeschlossen. Ihre Kriegskommentare, Tagebücher, Reflexionen zeugen davon, dass für sie beide – außer des passiven physischen und psychischen Überlebens, der Hinüberrettung der Psychoanalyse in eine unabsehbare neue Welt – die Beibehaltung der persönlichen Identität das Wichtigste war.

In dieser Bestrebung war der um viele Jahre jüngere Ferenczi initiativer als Freud, aktiver, stärker eingebettet in sein gesellschaftliches Umfeld, das Milieu der Budapester Intelligenz. Der Erste Weltkrieg gab ihm Anlass zum Erproben verschiedener professioneller Rollen und Strategien. Insbesondere seine Tätigkeit als Militärarzt während der Kriegsjahre und die darauf folgende fieberhafte Aktivität zur Zeit der Asterrevolution und während der Räterepublik ermöglichten ihm die Erschließung eines neuen Betätigungsfelds als psychoanalytischer Sachverständiger, der sich mit der Heilung der durch den Krieg verursachten psychischen Traumata bzw. der Organisierung institutioneller Heilung beschäftigte. Diese Bestrebung Ferenczis war insofern auch erfolgreich, als die Behörden des militärischen Gesundheitswesens im Herbst 1918 die Einrichtung von so genannten „Nervenstationen“ verordneten, wo „Kriegsneurotiker“ durch die Psychoanalyse geheilt werden konnten.¹⁰

Freud war aus seiner Position heraus ein eher passiver Beobachter der Ereignisse.

10 Erös, Ferenc – Giampieri Spanghero, Patrizia: The Fifth International Congress on Psychoanalysis, Budapest, 1918. In: Seventh European CHEIRON Conference, Budapest, 1988, S. 218-223. Siehe auch: Freud, Sigmund / Ferenczi, Sándor u. a.: Psychoanalyse der Kriegsneurose. Wien 1919.

Aber gerade während der ersten Jahre des ersten Weltkriegs arbeitete er jene Hypothese aus, die eine der großen Wendungen der Frühgeschichte der Psychoanalyse bedeutete: die Einführung des Todestriebes in seinem 1920 erschienenen, aber bereits seit mehreren Jahren in ihm reifenden Werk *Jenseits des Lustprinzips*.¹¹ Bereits einige Jahre vor der Einführung des Todestriebes führte er das Prinzip des Narzissmus ein (*Die Einführung des Narzissmus*, 1914),¹² was einen wichtigen Schritt in der Auffassung der Pathologie und Metapsychologie der Identität bedeutete. Die Einführung des Todestriebes stellte die Problematik der Identität in eine breitere Perspektive, in die Dynamik der zeitlichen Perspektive des Beginns und der Beendigung. All das war nicht unabhängig von Freuds Kriegserfahrungen; anhand der Korrespondenz lässt sich verfolgen, wie sich die Ausarbeitung der Problematik des Todestriebes während eines fortdauernden Dialogs mit Ferenczi verwirklichte, wobei sie Fragen des Lebens und des Todes im biologischen und naturphilosophischen Kontext der Philogenese diskutierten. Die Einführung des Todestriebes stellte natürlich auch eine lebensgeschichtliche Wendung dar: Der Versuch des verzweifelten, resignierten, alternden und sich auf den Tod vorbereitenden Menschen zur Neuinterpretation der Identität und der Lebenszyklen war eine Antwort auf die „Identitätsbedrohung“, die ihn gleichzeitig von außen, durch die apokalyptischen gesellschaftlichen Veränderungen, und von innen, durch die biologischen und psychischen Vorgänge des Alterns, angriff.

Der inzwischen sehr resignierte Freud, der die immer schlechter werdenden Lebensumstände und die Krise der bürgerlichen Lebensweise immer schlechter ertrug, beobachtete Ferenczis Aktivität aus kritischer Distanz. Mahnend zitiert er aus dem Johannesevangelium: „Unser Reich ist doch nicht von dieser Welt.“ (772 F, 17. November 1918) Aber auch Ferenczi spürte die Identitätsbedrohung am eigenen Leib. In den letzten Tagen des Ersten Weltkriegs, am 4. Oktober 1918 schrieb er an Freud:

Der beginnende Zusammenbruch unserer alten politischen Welt, unter anderem auch des Globus Hungaricus, verletzt unseren Narzissmus sehr empfindlich. Es ist gut, dass man neben dem ungarischen auch ein jüdisches und ein psychoanalytisches Ich hat, die von diesen Vorgängen unberührt bleiben. (760 Fer)

Freud reflektiert Ferenczis „ungarisches Ich“ am 27. Oktober auf folgende Weise:

Ich weiß, dass Sie ungarischer Patriot sind und in dieser Richtung einige schmerzliche Erfahrungen zu erwarten haben. Es scheint, dass die Ungarn sich der Täuschung hingeben, sie könnten allein der drohenden Verkleinerung entgehen, weil man sie in der Welt draußen besonders liebe oder respektiere, kurz: dass sie ‚Ausnahmen‘ seien. Daher die etwas unwürdige Hast, die Gemeinschaft mit Österreich aufzulösen, dem Bündnis mit Deutschland abzusagen [...] Die Enttäuschung wird nicht ausbleiben und böse Zeiten mit sich bringen. Alle Mängel, die den Ungarn als Politikern anhaften,

11 Freud, Sigmund: *Jenseits des Lustprinzips*. Leipzig / Wien / Zürich 1920, G. W. Bd. 13.

12 Freud, Sigmund: Zur Einführung des Narzißmus. In: *Jb. Psychoanal.* Bd. 6. (1914), S. 1-24; G. W., Bd. 10., S. 137-170.

drohen sich zu rächen. Ziehen Sie ihre Libido rechtzeitig vom Vaterlande ab und bringen Sie sie in der ΨA [Psychoanalyse] unter, sonst werden Sie sich unbehaglich fühlen müssen. (768 F)

Ferenczi wird jedoch durch seine Ambitionen mit der Revolutionswelle von 1918/19, die ihn 1919 zum Universitätsprofessor und Leiter der ersten psychoanalytischen Universitätsklinik erhob, mitgerissen.¹³ Der persönliche Erfolg und die Perspektive des Aufstiegs paarten sich aber mit einer immer schärferen Perzeption der sich um ihn vollziehenden Regressionsvorgänge. Das alles steigert sein Ambivalenzgefühl. Einige Tage nach der Proklamation der Räterepublik, am 25. März 1919 schrieb er an Freud:

Über die Ψ [psychischen] Wirkungen der Vorgänge hier – die sich äußerlich in aller Ruhe abspielt haben – kann ich nur sagen, dass sie überwältigend waren und sind. [...] Die Umlagerung so bedeutender, tiefeingewurzelter Libidobesetzungen, wie man sie jetzt verlangt, stellt ungeheure Anforderungen an die Anpassungsfähigkeit der bisherigen besitzenden Klasse, zu der ja auch ich zu gehören anfang und als Kind wohlhabender Eltern eigentlich immer gehörte. [...] Ich höre, dass nach Lebensmitteln sehr scharf requiriert wird, auch nach Gold, Silber, Schmuck und Geld. – Man ist auch insoferne auf den Urzustand zurückgekehrt, als fast auf alle Verbrechen die Todesstrafe verhängt ist. Heute fühle ich mich viel ruhiger, d. h. gefasst; ich fange sogar an, darüber nachzudenken, wie es die Ψa in der neuen Ära haben wird. Natürlich sind auch die neuesten Lenker zutiefst unfreundlich, aber vielleicht glauben sie ihre Modernität zu beweisen, wenn sie, wie ich höre, uns unterstützen wollen. [...] Alles hängt davon ab, welche Fortschritte der Kommunismus im Auslande macht und wie rasch uns die Russen zu Hilfe kommen. (798 Fer)

Freud antwortete am 28. März (799 F) Victor Hugos Hernani zitierend:

Ich habe mir eine sichere Indifferenz angeeignet. Auch der Fleischmangel und chronische Hunger trägt bei mir zur Affektmilderung bei. Und am Ende sind wir doch Granden von Spanien und dürfen vor der Exekution stolz rufen: Nos têtes ont le droit / De tomber couvertes devant de toi.

Am 13. April berichtet Ferenczi Freud über die belastende Bedrückung:

Die Ψa . [Psychoanalyse] wird von allen Seiten umworben; es kostet mich Mühe, die Werbungen abzuwehren. Gestern konnte ich aber vor der direkten Aufforderung, eine staatliche Spitalsabteilung zu übernehmen, nicht ausweichen. In der neuen Ära will man alle ärztliche Praxis kommunisieren; die Privatpraxis hört ganz auf. Die Ψa . wird sich auf das Spitalsmaterial verlegen müssen. (806 Fer).

Darauf reagiert Freud am 20. April mit diesen Worten:

Zurückhaltung, wir taugen zu keiner Art von offiziellem Dasein, brauchen unsere Unabhängigkeit nach allen Seiten. Vielleicht haben auch wir Grund zu sagen: Gott schütze uns vor unseren Freunden. Mit den Feinden sind wir ja bisher fertig geworden. Auch gibt es ein Nachher, in dem wir wiederum Platz finden müssen. Wir sind und bleiben tendenzlos bis auf das eine: zu erforschen und zu helfen. (808 F)

13 Siehe Erös, Ferenc – Giampieri Spanghero, Patrizia: The beginnings of the reception of psychoanalysis in Hungary 1900-1920. Sigmund Freud House Bulletin 1987 (11), 2:13-28.

Am 23. Mai 1919 berichtet Ferenczi stolz über seine Tätigkeit an der Universität: „Mein sehnächtiger Wunsch [ist], die $\Psi\alpha$. und meine didaktischen Tendenzen an der Universität zur Geltung zu bringen...“, aber er fügt hinzu:

Ich hoffe, es wird mir gelingen, die $\Psi\alpha$. von jeder politischen Tendenz nach wie vor frei zu halten, und ich denke mit Vergnügen an die hoffentlich nicht allzu fernen Zeiten, in denen ich – ob mit, ob ohne Professur, gleichgültig – an irgendeinem schönen Fleck der Erde mit Ihnen beisammen sein und endlich einmal auch arbeiten werde. (814 Fer)

Die Gebietsumordnungen und politischen Veränderungen nach dem ersten Weltkrieg beschäftigten in dieser Periode beide sehr intensiv. Am 17. März 1919 schrieb Freud mit Hinweis auf den kommenden Friedensvertrag von Versailles: „Heute erfahren wir, dass wir nicht an Deutschland anschliessen, aber Südtirol abtreten dürfen. Ich bin ja kein Patriot, aber es ist peinlich zu denken, dass so ziemlich die ganze Welt Ausland sein wird.“ (794 F) Am 19. Juni erwähnt Ferenczi in lakonischer Kürze das Ende des geschichtlichen Ungarns, „unserer alten politischen Welt, des Globus Hungaricus“: „Wir haben hier der Aufregungen genug. Gestern war für mich ein schwarzer Tag: die Publikation der neuen (geplanten) Grenzen Ungarns.“ (815 Fer)

Die Auflösung der Österreichisch-Ungarischen Monarchie, das Ende des geschichtlichen Ungarns bedeutete auch das Ende der Illusionen, der früheren Assimilations- und Identitätsstrategien. Ein paar Wochen nach dem Fall der Räterepublik schrieb Ferenczi am 28. August 1919 an Freud:

Nach dem unerträglichen roten Terror, der wie ein Alpdruck auf dem Gemüte lastete, haben wir jetzt den weissen. [...] Wenn nicht alles täuscht, so steht jetzt eine Periode der brutalen Judenverfolgungen uns ungarischen Juden bevor. Aus der Illusion, in der wir erzogen wurden, dass wir nämlich ‚Ungarn jüdischer Konfession‘ sind, wird man uns, glaube ich, in kürzester Zeit kuriert haben. Ich stelle mir den ungarischen Antisemitismus – entsprechend dem Volkscharakter – brutaler als den kleinlich-gehässigen der Österreicher vor. Wie man hier leben und arbeiten können wird, muss sich ja recht bald zeigen. Für die $\Psi\alpha$. ist es ja natürlich das beste, in voller Zurückgezogenheit und ohne Lärm die Arbeit fortzusetzen. Persönlich wird man dieses Trauma zum Anlass nehmen müssen, gewisse aus der Kinderstube mitgebrachten Vorurteile abzulegen und sich mit der bitteren Wahrheit, als Jude wirklich vaterlandslos zu sein, abzufinden. Die so frei werdende Libido muss man unter den wenigen Freunden, die man aus diesem Debakel gerettet hat, der einzigen treuen Seele, die einen durch Dick und Dünn begleitet, und der Wissenschaft verteilen. (819 Fer)

In meinen Ausführungen konnte ich nur in kurzen Andeutungen die Weise heraufbeschwören, wie Freud und Ferenczi die letzten Tage der Österreichisch-Ungarischen Monarchie und die darauf folgenden Revolutionsergebnisse erlebt hatten. Ich konnte nur auf jene weit gehenden Folgerungen hinweisen, auf die sie durch das Erleben und durch die narrative Rekonstruktion der Geschehnisse geraten waren. Diese Folgerungen waren von besonderer Wichtigkeit bezüglich der Weiterentwicklung der Psychoanalyse, nicht zuletzt in Zusammenhang mit der Entfaltung der Identitätsvorstellungen. Freuds Interesse richtete sich dann immer mehr auf die Masse, auf den einzelnen Menschen aus

der Masse, der sich mit dem Führer identifiziert; Ferenczi versuchte mit der Entfaltung neuer therapeutischer Attitüden, jener der „aktiven Technik“ und der „mutuellen Analyse“, das Trauma zu verarbeiten, das die Trennung von der „alten Welt“, die Erschütterung und der Misserfolg der früheren Identitätsstrategien bei ihm verursachten. Das ist aber schon eine andere Geschichte.¹⁴

14 Siehe z. B.: Haynal, André: *Disappearing and Reviving: Sándor Ferenczi in the History of Psychoanalysis*. London 2002; Rachman, Arnold W.: *Sándor Ferenczi. The Psychotherapist of Tenderness and Passion*. Northvale, N. J., 1997; Stanton, Martin: *Sándor Ferenczi: Reconsidering Active Intervention*. London 1992.

Die Anfänge der akademischen Psychologie: Die unterschiedlichen Modelle der Einführung der modernen Psychologie in Ungarn

Mein Vortrag zielt darauf ab, darzustellen, welchen gedanklichen Modellen folgend sich die Anschauung der akademischen Psychologie in Ungarn um die Jahrhundertwende (d. h. zu Ende des 19. und zu Anfang des 20. Jahrhunderts) entwickelte. Um dies zu verstehen, müssen wir wissen, dass in Ungarn parallel dazu auch ein anderes psychologisches Rollenmuster entstand, und zwar das weit bekanntere des psychoanalytischen Denkens. Die Ergänzung des eingefahrenen historischen Bildes lässt erkennen, dass etwa zur gleichen Zeit als die ungarische Psychologie durch das Wirken Sándor Ferenczis in unmittelbaren Kontakt mit einem der entschiedensten psychologischen Denkmuster, dem psychoanalytischen Ideensystem, trat, auch eine andere Kontaktaufnahme erfolgte, die zu den Keimen der akademischen Psychologie führte.

Die akademische Psychologie – insbesondere die experimentelle Psychologie als deren wichtigste Strömung – befand sich in Ungarn, wie überall in Europa, im Bezug auf ihre Selbständigkeit in einer Sondersituation. Als sie versuchte, den psychischen Fragenkomplex von der philosophischen Tradition zu trennen und dementsprechend die Gültigkeit der triumphierenden Naturwissenschaften auf sie auszudehnen, formulierte sie ihre eigene Mission als ‚Freiheitskampf‘: Sie führte spezifische Kämpfe der Verbindung und Hybridisierung, und zwar indem sie aufzeigte, dass die Psychologie eine neue wissenschaftliche Rolle repräsentiert, wenn sie die experimentelle Methodik der Naturwissenschaften mit philosophischen Fragenstellungen verbindet.

Die Psychologie als hybride Wissenschaft

Die moderne Psychologie wird seit dem Schaffen von Ben-David und Collins¹ oft als Hybridisationswissenschaft bezeichnet. Der Kern der Konzeption von Ben David und Collins² bestand darin, die Mission der frühen experimentellen Psychologie (das Muster der Psychologie von Wundt) in ihrem grundlegenden Doppelcharakter zu formulieren:

1 Ben-David, J.: *The Scientist's Role in Society*. Englewood Cliffs, NJ 1971, Prentice Hall

2 Ben-David, J. und Collins, R.: *Social factors in the origin of a new science: The case of psychology*. *Amer. Sociol. Rev.*, 31, 1966, S. 451-465

Das naturwissenschaftliche Experimentieren wurde auf eine spezifische hybride Weise mit der philosophischen Begriffsbildung verbunden. Sie brach also ein in die Welt der Philosophie (denn die ersten deutschen experimentellen Psychologen kamen existenziell auf den philosophischen Fakultäten zur Geltung). Die Basis ihrer Durchsetzung garantierte zugleich eine aus anderen Disziplinen stammende Fertigkeit, die größeres Ansehen genoss: der Einsatz naturwissenschaftlicher Experimente und der Mathematisierung. Die Konzeption Ben-Davids kann, wie Danzinger³ in zahlreichen Arbeiten betonte – und auch ich selbst versuchte einige Überlegungen in diese Richtung anzustellen (Pléh, 1998, 2000) –, in der Tat in Richtung auf eine vielfältige, den ‚Rollenmustern‘ ähnelnde Organisation erweitert werden. Die Psychologie determinierte sich selbst auf mehrere Weisen, oder, wie es Danzinger (1990) formuliert, sie konstruierte ihr Objekt auf unterschiedliche Art und Weise. Im Verlaufe jeder „Konstruktion“ vollzog sich jedoch eine spezifische hybride Umwandlung: etwas wurde mit etwas anderem kombiniert. Nach Auffassung Danzingers bilden diese drei charakteristischen Lösungen die akademische Psychologie heraus, also jene angewandte psychometrische Forschung, die die Rolle des Experimentators mit jener des Philosophen kombiniert, die Menschenkenntnis des Alltagsmenschen mit der darwinistischen Biologie verbindet und die individuellen Unterschiede in den Vordergrund stellt und zugleich die massenhafte Datensammlung und den schnellen praktische Nutzen zu ihren Idealen erklärt (Galton und Binet bilden hier das Ausgangsmuster). Das zeigt sich schließlich am Krankenbett, wo durch die Kombination der drei Rollen des Magiers, Gurus und Arztes ein spezifisches klinisches Muster entsteht, wie es beispielsweise aus dem auch von Freud besuchten klinischen Medium von Charcot bekannt ist.

Aus dieser Perspektive ist es ein ungarisches Spezifikum um die Jahrhundertwende, dass hier diese unterschiedlichen Rollenhybridisationen und die Suche nach Themen bezüglich der Psychologie durch vielerlei internationale Einwirkungen – die Koexistenz der positivistisch-darwinistischen Zuneigungen, der germanophilen philosophischen Sympathien, der Modelle aus der Medizin und der frankophilen reformpädagogischen Bestrebungen – zur gleichen Zeit in einem Medium und innerhalb desselben kulturellen Raums existierten. Diese Vielfalt ergibt den besonderen ‚Geschmack‘ der ungarischen Psychologie und mit gewisser Freiheit könnte man auch sagen, dass die Koexistenz dieser unterschiedlichen, konstruierten Auffassungen in der ungarischen Psychologie bis zum heutigen Tag weiter besteht. Die folgende Tabelle fasst diese zeitgenössischen Polymerien zusammen:

3 Danzinger, K.: Constructing the subject: Historical origins of psychological research. Cambridge 1990, Cambridge University Press

Tabelle 1. Einige typische Rollenverhältnisse der frühen ungarischen Psychologie

Typ der Rollenhybridisation	Betroffene Bereiche	Vertreter
Akademiker	Philosophie-Gesellschaftstheorie	Jenő Posch, Gyula Pikler
Experimentator	Medizinische Experimente	Pál Ranschburg, Géza Révész
Psychoanalyse	Medizinische Kultur	Sándor Ferenczi
Pädagogik	Erziehungs-Philosophie	Valéria Dienes, László Nagy

Für die akademischen Anfänge der ungarischen Psychologie – wie auch für die praktischen Anfänge – sind neben der Vielfalt auch folgende Züge kennzeichnend, die ebenfalls bis heute Gültigkeit haben:

- die gesellschaftliche Verpflichtung: Die Psychologie ist nicht bloß Wissenschaft, sondern auch Berufung;
- das interdisziplinäre Interesse: Die Psychologie muss anderen Wissenschaften gegenüber offen sein;
- der Bruch mit den Traditionen: Die Politik mischt sich immer in die Psychologie ein;
- die starke menschliche Vernetzung: Es gibt übersichtliche kulturelle Muster, wobei fast jeder jeden kennt und typische Interferenzen zwischen den einzelnen Netzen bestehen;
- die Nähe zwischen Forschung und Praxis: Sie ergibt sich aus dem geringen Ausmaß der Vernetzungen sowie aus dem bereits erwähnten gesellschaftlichen Engagement.

Die philosophische Vergangenheit

Im Folgenden gehe ich auf die Vergangenheit ein, geht es doch um Autoren, die – während sie bedeutende Gestalten im Leben der ungarischen Intellektuellen um die Jahrhundertwende waren und auch bedeutende Beiträge zur Verbreitung der psychologischen Anschauung leisteten – gerade jenen kritischen Hybridisierungsschritt, die von ihnen getragene philosophische Aussage entschieden mit einem anderen Pol zu verbinden, nicht setzten:

Einer dieser Autoren war Gyula Pikler (1864-1937) – mit seinem deutschen Namen Julius Pikler –, ein Organisator der sozialwissenschaftlichen Reform und ein herausragender Rechtsphilosoph. Ihm erschien die Psychologie als eine fundamentale Möglichkeit des Rechtes. Zugleich versuchte Pikler als analytischer spekulativer Psychologe aufzutreten. Seine leitende Idee war es, nach den ultimativen Elementen des mentalen

Lebens zu suchen, und damit war er nicht allein, denken wir nur an Titchener (1896) und an die zeitgenössische deutsche Psychologie im Gefolge Wundts. Sein berühmtes Werk (Pikler, 1917) stellt die in der Wahrnehmung zum Vorschein kommende Negation in den Vordergrund. Er geht darin von dem wahrnehmungsphysiologischen Gedankengang Herings (1878) und anderen aus, wonach die Gegenprozesse (Kontrast, Nachbild) als Beweise für die aktiven Komponenten der Wahrnehmung in den Vordergrund gestellt wurden. Pikler geht so weit, in jeder Wahrnehmung ein typisch negierendes Moment zu vermuten. Diese Negation wäre das Leitmotiv der aktiven Perzeption gegenüber der bloßen passiven Rezeption in der Psychologie.

Das ist eine interessante, spekulative Theorie, die jedoch kein besonderes Echo auszulösen vermochte. Sehr aufschlussreich ist, dass sie nicht einmal in der zeitgenössischen ungarischen Literatur der Wahrnehmungspsychologie aufscheint, für Posch oder Ranschburg bildete sie keinen relevanten Bezugsrahmen. Die zentrale Ursache dafür bestand darin, dass Pikler – während er in der Organisation der Gesellschaftswissenschaften bei der Verbindung von Recht, gesellschaftlicher Bewegung und der Politologie (im heutigen Sinn) als außerordentlich energischer Vertreter der Organisation von Netzwerken galt – innerhalb der Psychologie selbst nicht einmal versuchte, zur Herstellung von Kontakten zu anderen Wissenschaften und der philosophischen Spekulation zu gelangen; d.h. aus der Psychologie selbst fabrizierte er keine gesondert hybridisierte intellektuelle Nische.

Dasselbe gilt für Jenő Posch – als Autor hieß er im Deutschen Eugen (1859-1923) –, der die Rahmen der herkömmlichen philosophischen Erkenntnistheorie weit mehr als Pikler in Abrede stellte. Die objektive Psychologie von Posch (1914/1915) war dazu berufen, zur Ausarbeitung der Ideen Herbert Spencers zu werden. Der Grundgedanke von Posch war die ausführliche Ausarbeitung einer motorischen Theorie des Verhaltens. Das menschliche Denken und die ‚Vernunft‘ sind – dank der charakteristischen Anpassungsfunktionen – keine an sich zu betrachtende cartesianische Identität, sondern eine Organisation, die das Verhalten in der Außenwelt und die Anpassung an sie garantiert. Bei Posch ist es jedoch keine bloße, irgendwie geartete intellektuelle Verbeugung vor den Ideen der darwinistischen Anpassung, sondern für ihn formuliert sich auch das Bewegungsmoment – abweichend von den Theorien der ausgezeichneten deutschen und französischen Autoren zur motorischen Perzeption – nicht in mentalen Attitüden, d.h. in internen Faktoren, sondern unmittelbar aus der Sicht der Adaptation. Unsere höheren seelischen Phänomene finden ihren Ursprung in der Organisation der Bewegung. (Als zeitgenössische Parallele mit ähnlichem Radikalismus kann man in dieser Hinsicht allein den Russen Setschenow nennen.) Demgemäß lautete sein Motto: „Die Idee ist die begonnene Bewegung.“

Das umreißt die radikale Psychologie, die im Übrigen zu dieser Zeit zu einem be-

achtlichen politischen Missklang führte, zumal Posch ein Mittelschullehrer war. Für die progressiven Kräfte war es klar, dass Posch zahlreiche eingebürgerte Werte und Konzeptionen in Abrede stellte. Ebenso klar und deutlich war das auch für die konservativen Kräfte; und so wurde seine Arbeit zum Gegenstand parlamentarischer Diskussionen (Kende, 1974). Trotz seines Radikalismus vollzog Posch – aufgrund seiner Lebensverhältnisse – jenen entscheidenden Sprung, der zur wahren hybridisierten modernen Psychologie geführt hätte, nicht. Stattdessen verblieb er in der Welt der Sessel-Psychologie, so sehr sein Radikalismus, was den Inhalt betrifft, aus dem Sessel hinausdrängen musste.

Die experimentelle Tradition

Pál Ranschburg (1870-1945) gilt zweifellos als eine der führenden Persönlichkeiten in der Tradition der ungarischen experimentellen Psychologie. Während er als Forscher die Traditionen der ungarischen experimentellen Psychologie begründet hatte – und zwar mit einer Leistung, durch die er bis heute weltweit zu den außerordentlich oft zitierten Autoren zählt –, initiierte Ranschburg auch eine andere Tradition, jene, die die experimentelle Psychologie mit der klinischen Praxis und den Bedürfnissen der Heilpädagogik und dem reformpädagogischen Engagement verbindet (Ranschburg, 1913).

Ranschburg verfasste 1902 einen Aufsatz über Gedächtnisprobleme beim Lernen einander ähnelnder Stoffe. Als seine These schließlich nachgewiesen wurde, entwickelte er ein spezifisches neues Instrument, eine Variante des Mnemometers, mit dem er die Demonstrationsbedingungen dieser Erscheinung außerordentlich exakt erarbeiten konnte, und schlug dafür eine spezifische Erklärung vor. Diese war völlig zutreffend, in der Fachliteratur wird diese Erscheinung seither als ‚Ranschburg-Effekt‘ bezeichnet. Die wahre Grundlage seiner internationalen Bedeutung bildeten die klare Identifizierung von Erscheinung und Messmethode und die spezifische Verbindung zwischen theoretischer Erklärung und Erscheinung (siehe dazu: Marton 1971, Greene 1991, Fagot 1995).

Vor dem Hintergrund des spezifischen Schicksals der ungarischen modernen Psychologie ist es jedoch wichtig, darauf hinzuweisen, dass Ranschburg nach vollendetem Medizinstudium als Mitarbeiter der Psychiatrischen Klinik mit vielen Schwierigkeiten konfrontiert war. Schon bei seiner Habilitation stieß er auf Probleme, die sich erst nach mehreren Anläufen überwinden ließen. Gerade weil er das Messen seelischer Erscheinungen an der medizinischen Fakultät einführte, wurde er aus der Welt der medizinischen Universität quasi „hinausgedrängt“ (siehe dazu Torda, 1995). Dieses Hinausdrängen erwies sich jedoch zuletzt als glücklicher Umstand: Ranschburg gründete eine Privatpraxis, wo er später, gefördert von Staat und Gesundheitsministerium, zum gei-

stigen Vater sowohl des heutigen akademischen Forschungsinstituts für Psychologie als auch des psychologischen Laboratoriums der Heilpädagogischen Hochschule werden konnte, und zwar deshalb, weil er, flankiert von der entschlossenen Garde seiner Anhänger, nicht nur individuelle experimentelle Erscheinungen bei verschiedensten klinischen und behinderten Populationen demonstrierte (Ranschburg, 1912, 1923), sondern diese auch in den Dienst einer spezifischen Praxis stellte. Mit seinem Schaffen beginnen einerseits die Vernetzungen und andererseits die typischen Interferenzen zwischen den verschiedenen fachspezifischen Netzwerken.

Die Tätigkeit Géza Révész' (1878-1955) gilt als erster Versuch in Ungarn, die experimentelle Anschauung nicht nur an der medizinischen Fakultät, sondern innerhalb der entscheidendsten Bastion der spekulativen Philosophie und der Psychologie, nämlich an der philologischen Fakultät, einzuführen. Die Laufbahn von Révész entspricht dem typisch deutschen akademischen Weg. Seinen Dokortitel erwarb er an einer führenden Universität, jener in Göttingen bei G.E. Müller, der zu den bedeutendsten deutschen experimentellen Psychologen zählt. Révész wurde bald zu einem führenden Experten in der Gehörforschung (Révész, 1916). Dank seiner guten internationalen Reputation und seiner reichen gesellschaftlichen Beziehungen brach er – vor dem Hintergrund der Welle von Revolutionen nach dem Ersten Weltkrieg – sozusagen in die Welt der philologischen Fakultät ein, wobei er erstmals das Recht zugesprochen bekam, eine psychologische Fakultät ins Leben zu rufen. Sein Schicksal ist allerdings ein gutes Beispiel für die ständige, immer wiederkehrende Unterbrechung, die zu den grundlegenden ungarischen Spezifika gehört. 1920 musste er aufgrund der Fakultätsgründung und der politischen Konnotation seines Freundeskreises Ungarn verlassen. Damit wurde er zu jenem typischen, international wirksamen ungarischen Psychologen, der sich, von den 30er Jahren an, als Redakteur der ersten europäischen Zeitschrift für Psychologie (*Acta psychologica*) durch seine Arbeiten über den Tastsinn (1946), die Gehörpsychologie und die Kognitionspsychologie (1954) ein außerordentlich hohes Ansehen in den Niederlanden erarbeitete.

An den Universitäten konnte sich die philologische und experimentelle Psychologie erst in den 60er Jahren stabilisieren, was vor allem Lajos Kardos und dem Kreis seiner Schüler zu verdanken war.

Einige anhaltende substantielle Züge der frühen ungarischen Psychologie

Die Welt der ersten frühen akademischen Psychologen zeigt einige bis heute wirksame Merkmale der ungarischen Psychologie deutlich auf. Dieses Thema habe ich andernorts (Pléh, 1998) bereits behandelt, hier darf ich es noch einmal zusammenfassen:

Kulturelle und politische Züge

- zentrale Organisation und Bestrebung in Richtung Trennung von der Zentrale: ständige Spannung zwischen der Suche nach zentraler Förderung und dem Finden der selbständigen Stimme;
- Unterbrechung der Tradition: die wissenschaftliche Tradition wird aufgrund ständiger Einmischung vonseiten der Politik häufig unterbrochen und muss entsprechend oft einen Neubeginn schaffen;
- die informell Vernetzung spielt eine sehr große Rolle: die leichte, übersichtliche und relativ eingeschränkte Welt der Intellektuellen unterstützt und behindert zugleich die Entfaltung der Wissenschaft durch ihre wohl bekannte persönlichen Beziehungssysteme.

Gesellschaftswissenschaftliche Züge

- Verantwortungsbewusstsein, ständiges Streben nach Erfüllung der Berufung der Wissenschaft
- Dynamik von Unabhängigkeit und Wirkung: Wir ringen einerseits darum, auf die Politiker Einfluss zu nehmen, fordern aber zugleich, dass sie es uns selbst überlassen.

Spezifische Merkmale des Faches

- engere Beziehung zwischen den akademischen und den angewandten Bereichen, relative Autonomie.
- übersichtliche menschliche Vernetzungen.

All das sind Spezifika, die unsere Vergangenheit auch von dem Gesichtspunkt aus interessant und relevant machen, was es ist, worin wir gerade durch die Tradition den Einseitigkeiten gegenüber widerstandsfähiger sein können.

III. Literatur

Österreichisch-ungarische Literaturbeziehungen an der Wende des 19. und 20. Jahrhunderts

Über die „Natur“ der Österreichisch-Ungarischen Literaturbeziehungen kann man kaum völlig berechtigte Folgerungen ziehen, wenn man das System der Relationen nicht berücksichtigt, das einerseits die Orientierungsrichtungen der beiden Literaturen bestimmte, und andererseits die Art ihrer Beziehung in sich fasste.¹

Was das erste betrifft, könnte man vor allem über Parallelen berichten:² In der österreichischen und ungarischen Literatur der Jahrhundertwende tauchen im Wesentlichen die gleichen skandinavischen, russischen und italienischen Autoren sowie ihre Interpretationen auf, es stehen einander die gleichen Stilrichtungen gegenüber. Hermann Bahr war nicht der einzige, der die zeitgemäße Kunsttheorie in der Überwindung des Naturalismus zu bestimmen vermeinte, und wir können uns auch bei der Beschreibung der Zusammenhänge der Literatur und der psychoanalytischen Methode nicht ausschließlich auf Freuds Werke verlassen, sondern müssen zumindest in ähnlichem Maße auf die literarischen Bezüge der ungarischen Anhänger Freuds und derjenigen hinweisen, die den Lehren des Meisters mit einigen Modifizierungen folgten, beispielsweise auf die persönlichen und, im allgemeinen Sinne verstandenen, geistigen Beziehungen jenes Sándor Ferenczi, der eine große Wirkung auf die ungarische Moderne ausübte.

Nicht weniger entscheidend scheint die ähnliche Artikulierung der Sprach- und Subjektauffassungen zu sein, die außer der thematischen Vergleichbarkeit auch in gattungs-

- 1 Über die Österreichisch-Ungarischen literarisch-kulturellen Beziehungen gab ich zwischen 1989 und 2002 zwölf Studienbände heraus. In ihren Vorworten umriss ich die in diesem Aufsatz behandelten Probleme. Ich beziehe mich vor allem auf die Einleitung der folgenden Bände: /B/irodalmi álmok – /b/irodalmi valóság (‚Das Reich der Träume und der Wirklichkeit in der Literatur‘), Szeged 1998; Lélektől lélekig. Osztrák-magyar-közép-európai összefüggések (‚Von Seele zu Seele. Österreichisch-ungarisch-mitteleuropäische Zusammenhänge‘), Szeged 2000; Osztrák-magyar modernség a boldog (?) békeidőkben (‚Österreichisch-ungarische Moderne in den glücklichen (?) Friedenszeiten‘), Szeged 2001; Rejtett párbeszédek. Osztrák-magyar közép-európai irodalmi párhuzamok és érintkezések (‚Verborgene Dialoge. Parallelen und Berührungen zwischen den Österreichisch-Ungarisch-mitteleuropäischen Literaturen‘), Szeged 2001; „Lelkek a pányván“. Osztrák-magyar-közép-európai művelődési kapcsolatok (‚Seelen am Seil“). Österreichisch-ungarische-mitteleuropäische Kulturbeziehungen‘), Szeged 2002.
- 2 Einige frühere Studien: Tamás, Attila: Richtungen in der ungarischen Dichtung in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg; Salyámosy, Miklós: Die Symbolik Adys und Kafkas. Ein Kapitel zu einer Literaturgeschichte der Donaumonarchie. In: Thunher, Eugen / Weiss, Walter / Szabó, János / Tamás, Attila (Hg.): Kakanien. Aufsätze zur österreichischen und ungarischen Literatur, Kunst und Kultur um die Jahrhundertwende. Budapest / Wien 1991, S. 151-163, 283-295.

theoretischen Überlegungen zum Ausdruck kommt, wie z.B. die größere Wirkung der Werke der Kleinprosa, die Umschreibung des aus Frankreich stammenden Konversationsdramas mit Hilfe der Ibsenschen Dramaturgie, die literarische Aufnahme der stilistisch scheinbar weniger anspruchsvollen, sowohl in Wien als auch in Budapest (und auch in Prag) populären Kabarettlyrik, die Umwertung der Kriterien der Romanhaftigkeit usw.

Was die Geschichte der Beziehung zwischen den beiden Literaturen betrifft,³ so ist ihre Asymmetrie kaum zu bestreiten. Es ist nicht zuletzt auf sprachliche Gründe zurückzuführen, dass die österreichische Moderne in Ungarn vielfältige Aufnahme findet. Zahlreiche ausgezeichnete Übersetzungen weisen darauf hin, dass die ungarische Moderne hinsichtlich der Bewusstmachung ihrer Beziehungen der österreichischen Moderne verpflichtet ist. Umgekehrt ist der Beitrag der ungarischen (literarischen) Moderne für die österreichische (literarische) Moderne bescheiden, obwohl seine völlige Leugnung unberechtigt wäre. Wir könnten es auch so formulieren, dass der ungarische Leser durch die zahlreichen Übersetzungen, informierenden Essays und Studien ein vielfältiges und gründliches Bild von der Literatur der Jahrhundertwende bekommen konnte, während die österreichische Moderne – und das muss man auch unter Berücksichtigung aller nachträglichen Äußerungen von zweifelhafter Beweiskraft feststellen – nicht zu Kenntnis zu nehmen schien, dass sie die Parallelen, die „Pendants“ zu ihren Bestrebungen in der ungarischen Moderne hätte finden können. So wissen wir beispielsweise aus Schnitzlers Tagebuchnotizen,⁴ dass er zwar von den Bemühungen der sich mit seinen Werken befassenden ungarischen Komponisten (Ernö Dohnányi, László Toldy) wusste, von der ungarischen Literatur jedoch keine tiefere Kenntnis hatte; die in seinem Tagebuch vereinzelt aufblitzenden Namen ungarischer Schriftsteller deuten auf keine Bekanntheit hin. Angesichts der Menge verlegter Bücher, Theateraufführungen und Übersetzungen wurde die österreichische literarische Moderne zu einem organischen Teil der ungarischen weltliterarischen Orientierung; in der Zeitung *Pester Lloyd* berichteten ungarische, österreichische und deutsche Kritiker regelmäßig über die Ereignisse des Literaturgeschehens und Theaterlebens in Berlin und Wien.

Dasselbe gilt nicht für die österreichische Seite: Aufgrund meiner bisherigen Forschungen kann ich behaupten, dass der meistveröffentlichte ungarische Autor in Wien, der im Jahre 1904 verstorbene Mór Jókai, ein Vertreter der Romantik war. Mehrere seiner in den 1850er Jahren entstandenen, zur Zeit der Türkenherrschaft spielenden Romane erschienen in neuer Auflage, seine Novellen wurden in populären, für breitere

3 Mádl, Antal: Österreichisch-ungarische Literaturbeziehungen in der k. u. k. Monarchie. In: Thunher / Weiss / Szabó / Tamás 1991, S. 31-58.

4 Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1903-1908. Hg. von Peter Michael Braunwarth, Susanne Pertlik und Reinhard Urbach. Wien 1991, S. 52, 74-75, 141, 245, 268, 297, 355-356, 374-375.

Leserschichten bestimmten Serien veröffentlicht. Jókais dauerhafte Popularität war aber nicht geeignet, das Interesse der österreichischen Kritiker für die ungarische Literatur zu wecken. Die am Anfang des 20. Jahrhunderts entstandene ungarische symbolische Lyrik gelangte nicht zu den Wiener literarischen Kreisen vor, teils aufgrund sprachlicher Hindernisse, teils hätten diese in ihr – auch wenn es Übersetzungen gegeben hätte – höchstens die Parallelen zu Hofmannsthal und Rilke entdeckt, denn durch den Mangel an Kenntnissen konnte sich ein kritisches Verhältnis zur ungarischen literarischen Tradition nicht herausbilden. Die Uninformiertheit über die Geschichte der ungarischen Literatur war auch später ein Hindernis der österreichischen Aufnahme – nicht nur des eng an die ungarischen literarisch-historischen Vortexte knüpfenden Endre Ady, sondern auch anderer ungarischer Dichter und Schriftsteller.

Ferenc Molnárs Erfolg unter den österreichischen Lesern und innerhalb der österreichischen Theaterwelt scheint hingegen die Existenz der Österreichisch-Ungarischen literarischen Parallelen zu bestätigen. Es war nämlich nicht einfach, von außen in das differenzierte österreichische Theaterleben einzudringen, auch wenn Molnárs Theaterwelt, im Gegensatz zur akademisch-historisierenden Theaterauffassung, eine modernere Vorstellung des Bürgers und des Künstlers, der Verunsicherung des teilbaren Subjekts auf ähnliche Weise zu erschließen suchte wie ein Teil der österreichischen Zeitgenossen. Es ist aber auch nicht zu leugnen, dass die Budapester Figuren der Bühne von Molnár die Repräsentanten jener sich widersprüchlich entfaltenden städtischen Modernität waren, deren „Pendants“, deren Varianten auch in Wien vorkamen: Das Stadtwäldchen des *Liliom* konnte sich in Alfred Polgars Umdichtung ohne Schwierigkeiten zum Wiener Prater modifizieren. Die Bewusstmachung der Ähnlichkeiten und Abweichungen ist auch ein Teil der Konfrontationen Wien-Budapest der ungarischen Moderne. Dezső Kosztolányis Essay – Kosztolányi gehört weltweit zu den ersten, die die weltliterarische Bedeutung der Dichtung von Rilke erkannten,⁵ obwohl seine gefühlvollere, elegischere und „maskiertere“ Lyrik im Jahre 1909, als er seinen Rilke-Essay schrieb, der Dichtung der Bände *Stundenbuch* oder *Neue Gedichte* noch ziemlich fern lag – vertritt gerade durch seinen „impressionistischen“ Stil eine Anschauung, die in vieler Hinsicht auch den Wiener Kritikern zu eigen war:

Wien ist eine lyrische Stadt. Budapest hingegen ist alles, nur nicht lyrisch. Bei uns wird der Lyrismus auf dem Asphalt, im Keime zertreten und mit dem Mist ausgefegt. Wir sind ein bißchen Amerikaner. Wir sind schnell gewachsen, ohne Tradition, stiefmütterlich und haben ein großes Maß Zynismus zum Geschenk bekommen, der ständig mit uns wächst, aber wir haben damit auch ein wenig Hoch-

5 Kosztolányi, Dezső: Rilke. In: Nyugat 1909. II., S. 301-303. Auszugsweise in deutscher Sprache: „Und die Worte rollen von ihren Fäden fort...“. In: Orosz, Magdolna / Kerekes, Amália / Teller, Katalin (Hg.): Sprache, Sprachlichkeit, Sprachprobleme in der österreichischen und ungarischen Kultur und Literatur der Jahrhundertwende. Budapest 2002, S. 221-226. Zitiert im Band *Lélektől lélekig* (Anm. 1.), S. 11.

mut bekommen und vielen ertüchtigenden Stolz. Das alte, warme und naive Wien kennt das nicht. Diese Stadt sehnt sich mit ihren grünen Gärten, mit ihrer üppigen Weiße im Winter und ihren intim zerstreuten Lampen wie ein Seufzer nach dem Himmel. In jedem Wiener ist ein wenig Spießbürger, ein wenig Günstling und Lakai. In dem Budapester vielleicht ein großer Herr und ein Gauner. [...] Die unsere ist eine kleine Großstadt. Die ihre eine große Kleinstadt.⁶

Die „imagologischen“ Vorstellungen Kosztolányis treffen sich zu einem guten Teil mit Gyula Krúdys Bild von Wien,⁷ das auch als die Realisierung einer Monarchie-Vision von ungarischem Gesichtspunkt aus aufgefasst werden kann. In diesem Wien (wie auch im obigen Zitat von Kosztolányi) scheint die materielle Kultur bedeutender zu sein als die geistige: Ein unentbehrlicher Bestandteil der Monarchie-Gemeinschaft ist der Schauplatz der Gastronomie und der Treffpunkte, die Kleingaststätte mit ihren charakteristischen Figuren, deren Geschichten zu einem Teil der gemeinsamen Geschichte werden. Diese Geschichte wird in einer sich an die Alltagsereignisse erinnernden, oft lyrisierenden Kleinprosa oder in Romandetails abgefasst und zieht im Wesentlichen als eine vorübergehende, in der Erinnerung bald nostalgisch, bald ironisch erscheinende „Kleinwelt“ in das gemeinsame Gedächtnis der Monarchie ein. Die Prosa im Stil Krúdys schöpft nicht aus den Monarchie-Literaturen, sie wird derart zu einem wichtigen Bestandteil der literarischen Monarchie-Koine, dass sie, die Welt der Monarchie als Text auffassend, ihre eigene Monarchie-Variante als Privatmythos herstellt, wobei er aber den in diversen Sprachen entstandenen Privatmythen gegenüber offen bleibt. Und so bietet sich die Möglichkeit, dass, wenn man das ganze zusammenliest, die Monarchie als Textuniversum zustande kommt. Krúdys an die Monarchie knüpfenden, teilweise essayartigen Romandetails, Novellen und Zeitungsartikel zeigen sich den zeitgenössischen Monarchie-Texten darin verwandt, dass sie die Ereignisse des Alltags zu literarischen Werken fiktionalisieren, d.h. dass sie, die „Aktanten“ der materiellen Kultur in einer archetypischen Situation darstellend, der als literarisches Werk vergegenwärtigten Wiener und Budapester Welt einen quasi „welttheatralischen“ Charakter beilegen.

Die zeitgenössische ungarische Literatur bildete sich aber auch anders geartete Vorstellungen über die Monarchie-Textualität aus. Darum geht es in einer diesbezüglichen Diskussion der Zeitschrift *Nyugat*, die einer der wichtigsten Vermittler der österreichischen Literatur in Ungarn war. Auch deshalb, weil diese Zeitschrift jenen Richtungen des Symbolismus, der Spätromantik und des Jugendstils Raum bot, die in ihrer Weltanschauung und Stilauffassung eine Verwandtschaft zu ähnlichen Tendenzen des jungen Wien aufweisen. Die weltliterarische Orientierung der ungarischen Literatur konnte den österreichischen Faktor aus mehreren Gründen nicht ignorieren. Und obwohl der von Magris erschlossene Habsburg-Mythos in der ungarischen Kultur eine noch kleinere

6 Zitiert im Band *Lélektől lélekig* (Anm. 1.), S. 11.

7 Ausgewählte Stellen zitiert im Band *„Lelkek a pányván“* (Anm. 1.), S. 17-18.

Rolle spielte als in der modernen österreichischen, war das Österreichisch-Ungarische Zusammenleben als Problem, als Aufeinanderangewiesensein durch die gemeinsamen Institutionen und kulturellen Wechselwirkungen im denkerischen Bewusstsein anwesend, dessen Äußerungsform seitens Ungarn unter anderem die Stellungnahme gegen das österreichische Phänomen (und in ihm gegen die literarische Selbstbestimmung) war. Von diesem Gesichtspunkt aus ist das Franz Joseph-Porträt des Redakteurs und Kritikers Ignotus charakteristisch, in das er den Gedanken der Mission der Habsburger hineinschmuggelt, ohne die auch bei ihm mit sehr günstigen Charakterzügen ausgestattete Figur von Franz Joseph zu mystifizieren:

die Habsburger [...] ohne die das Donaugebiet bis zum Schwarzen Meer erneut zu einem Schauplatz der Zerstörungen der Völkerwanderungszeit wäre und außerdem ohne diesen dämpfenden Polster der Monarchie zu einem Schauplatz des tödlichen Zusammenbruchs des Deutschtums und Slawentums.⁸

In der Beurteilung des österreichischen literarischen und kulturellen Wesens bestehen zugleich beträchtliche Unterschiede zwischen den verschiedenen Repräsentanten des ungarischen geistigen Lebens, und das wird nicht mehr allein bei der Erörterung der imagologischen Voraussetzungen selbstverständlich, sondern auch in der Beurteilung des Literaturbegriffs und im Zusammenhang damit der Beziehung der (künstlerischen) Prosa zur abhandelnden Sprache. Der Anlass war die Erscheinung des Bandes von Georg Lukács *A lélek és a formák* (Die Seele und die Formen) im Jahre 1910 in ungarischer Sprache, dem 1911 die deutschsprachige Version folgte. Der Kritiker war Mihály Babits, Dichter und Übersetzer, der im selben Jahr, in derselben Zeitschrift eine umfangreiche Studie über Bergsons Philosophie veröffentlichte,⁹ und der sich vielmehr für die englische Moderne und den englischen Spätsymbolismus als für den vom jungen Wien vertretenen kulturellen Text interessierte. Von Lukács meinte er,¹⁰ dass „er im Essay (...) eine mit der Dichtung gleichrangige große Kunstform sieht, eine künstlerische Form nicht wegen seiner äußeren Gestalt, sondern seines inneren Gehalts“. Ausgelegt: Lukács verstehe den Essay seiner ursprünglichen Bedeutung gemäß und mache keinen Unterschied zwischen Literatur und Essayistik, die Kunst solle nämlich nicht auf der Ebene des „Gehalts“, sondern des „Ausdrucks“ erscheinen. Im weiteren untersucht Babits, ob Lukács den von ihm für künstlerisch gehaltenen Eigentümlichkeiten entspricht. Er fasst seine Meinung folgendermaßen zusammen:

Nun sind die Porträts von Lukács viel verschwommener, viel abstrakter, ätherischer, subjektiver und nebensächlicher als dass wir das wissenschaftliche Gewissen und zweitens viel formloser, unkomponierter und stiller als dass wir Kunst in ihnen sehen könnten.

8 Ignotus: Ferenc József („Franz Joseph“). In: Nyugat 1910. II., S. 1124-1127.

9 Babits, Mihály: Bergson filozófiája („Bergsons Philosophie“). In: Nyugat 1910. II., S. 945-961.

10 Babits, Mihály: A lélek és a formák („Die Seele und die Formen“). In: Nyugat 1910. II., S. 1563-1565.

Babits wirft also Lukács eine Art „Gattungslosigkeit“ vor, seiner Meinung nach nimmt diese Schreibweise zwischen der stark divergierenden künstlerischen und abhandelnden Prosa eine mittlere Stellung ein. In der Tat schließt er Lukács vom Gebiet der Literatur aus, da einerseits der Gegenstand seines „Versuchs“ nicht umrissen, andererseits sein Essay keiner einzigen, von Babits gekannten literarischen und/oder wissenschaftlichen Schule zugeordnet werden könne. „Die Schriftsteller, deren Namen in den Titeln der Essays vorkommen, werden gleich zu abstrakten Begriffen und Symbolen“, schreibt er im Weiteren.

Der nächste Teil der Kritik beantwortet die Frage, warum ich mich hier mit dieser Schrift von Babits auseinandersetze. Babits bestimmt die Stelle des Bandes von Lukács unter den europäischen literarischen Ereignissen, und er macht das, indem er, die Titledarsteller und die Schreibweise der Essays von Lukács zusammenlesend, zwischen den Schriften des Bandes und den österreichischen „impressionistischen“ Essays eine Verwandtschaft feststellt. Das ist zugleich von zwei Gesichtspunkten aus interessant: Erstens erachtet er die ursprünglich zum großen Teil in der Zeitschrift *Nyugat* erschienenen Schriften von Lukács als uneinfügbar in die ungarische Moderne, zweitens hält er die Wiener Essayisten – in der Tat durch Lukács die Wiener Moderne – für fremd der ungarischen Moderne, für weit entfernt von ihr. So schreibt Babits:

Diese Bildung ist typisch deutsch oder vielmehr Wiener; die Bildung der Wiener Ästheten, über die er an einer Stelle auch schreibt. Die Schriftsteller, mit denen er sich befasst oder die er nebenbei erwähnt, alte und neue, sind alle Wiener oder derzeit Modeschriftsteller in Wien.

Babits' Ablehnung ist auf zwei Gründe zurückzuführen. Der eine sei die Ungeklärtheit der Gattung, wodurch unbestimmte, an „Unverständlichkeit“ grenzende Schriften von unsicherem Status entstünden, der andere sei die Beziehung zur Auffassung des Wiener Stils.¹¹ In der Orientierung der ungarischen Literatur der Jahrhundertwende ist eher eine spektakuläre Ablehnung der unmittelbaren Wiener-deutschen kulturellen Beziehungen und die Bestrebung nach Ausgestaltung der Bedingungen einer neuartigen Aufnahme der französischen und englischen Kultur zu beobachten. Dabei verflochten sich die Wiener und die Budapestener Kultur auch weiterhin, obwohl – wie gesagt – diese Art der Verflechtung in der Literatur asymmetrisch ist.

Die Antwort von Georg Lukács¹², übrigens länger als die Kritik selbst, ist der Auf-

11 Von der ungarischen Aufnahme des Buches von Lukács die Diskussionsfragen einigermaßen vereinfachend: Gluck, Mary: *Georg Lukács and his Generation 1900-1918*. Cambridge-Massachusetts-London 1985, S. 93-94: „Instead of a discussion of the substantive issues raised by the book, here too the question of Lukács' «difficult», «German», «non-Hungarian» style emerged as the central point of debate.“ Meiner Meinung nach beziehen sich die auf der Ebene des „Ausdrucks“ erscheinenden Gegensätze tatsächlich auf inhaltliche Fragen.

12 Lukács, György: *Arról a bizonyos homályosságáról. Válasz Babits Mihálynak* (Von jener gewissen Verschwommenheit. Antwort an Mihály Babits'). In: *Nyugat* 1910. II., S. 1749-1752.

fassung von Babits darin verwandt, dass sich der Autor von der Wiener/österreichischen Literatur ebenfalls distanziert, obwohl der Gegenstand seiner Untersuchung eine solche Fallstudie ist, die vor allem beim Aufwerfen der Probleme um Kassner, Schnitzler und Beer-Hofmann gezeigt werden kann. Er verteidigt zugleich die sogenannte Verschwommenheit seiner Darstellungsweise, hält sie allerdings für eine methodologische Frage und kehrt an diesem Punkt die Einwendung von Babits um: „Ich finde Ihren methodologischen Einwand typisch deutsch, sogar Wiener. Deutsch ist die Betonung der Bedeutung der methodologischen Frage in sich“. Im Weiteren geht er noch einmal auf die Demonstrierung des Wiener Stils in der Argumentation von Babits ein und stellt seiner eigenen deutschen philosophischen Schulung den Mangel an philosophischer Kultur in Wien (und Ungarn) gegenüber.

Wiener ist es (genauer gesagt Wiener wäre es, wenn es überhaupt Wiener philosophische Kultur gäbe), eine Methode vom Gesichtspunkt der ästhetischen Sympathien oder Antipathien aus zu kritisieren. Vielmehr Wiener ist es jedenfalls als der aus der Rheingegend stammende George (dessen einziger Anknüpfungspunkt an Wien ist, dass einer unserer ausgezeichneten Journalisten ihn einmal Wiener nannte), der Holsteiner Storm, der sächsische Novalis oder der dänische Kierkegaard. Aber es ist auch vielmehr Wiener als der Wiener Kassner und Beer-Hofmann, deren geographische Heimat zwar Wien ist, deren Kenner und Leser aber ebenso nicht in Wien, sondern in Nord- und Westdeutschland leben, wie jene der vorher erwähnten.

Es lohnt sich vielleicht nicht auf die gemeinsamen Missverständnisse und Fehlinterpretationen weiter einzugehen, obwohl es vermutlich lehrreich wäre, das Problem zu untersuchen, mit welchen charakteristischen Merkmalen die Diskussionsteilnehmer die Wiener Moderne ausstatten und wie sie dann wegen der von ihnen fiktionierten Charakterzüge diese Variante der Moderne ablehnen.¹³ Diesmal scheint aber einerseits dessen Beschreibung notwendig zu sein, dass eine erklärte gemeinsam-gegenseitige Anerkennung der Wiener und Budapester Moderne in nicht geringem Maße durch die zahlreichen Abweichungen der Österreichisch-Ungarischen Selbstbestimmungen und Selbstanschauung verhindert wurde, dessen satirische Darstellung in Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* zu finden ist.¹⁴ Noch bedeutender scheint die Annahme zu sein, dass die Schriftsteller der Österreichisch-Ungarischen Monarchie der Jahrhundertwende die Möglichkeit nicht zu erfassen vermochten, ihre im Zeichen der Moderne ausgeführten „Versuche“ aufeinander abzustimmen und die fruchtbringende Wirkung der vorhande-

13 Bendl, Júlia: Lukács György élete a századfordulótól 1918-ig („Das Leben von Georg Lukács von der Jahrhundertwende bis 1918“), S. 126: „außer den persönlichen Sympathien und Antipathien waren wohl die Unterschiede der Gesinnung und Lebensauffassung wichtig – und der wichtigste Gesichtspunkt, der die Zeitschrift Nyugat von Lukács fern hielt, war vermutlich stilistisch. Die Schriftsteller, die den Charakter der Zeitschrift prägten, duldeten nämlich nur schwer den für Lukács charakteristischen Sprachgebrauch, der die kommunikative Rolle der Sprache oft ignorierte.“

14 Vgl. Orosz / Kerekes / Teller 2002, S. 361.

nen und manchmal zwangsmäßig anerkannten Multikulturalität für sich selbst bewusst zu machen. Die ungarische Seite fügte zwar die Wiener Moderne in ihre eigene Weltliteratur ein, versuchte aber durch ihre Zuwendung zur französischen und englischen Kultur die Wirkungsgeschichte dieser Variante der Moderne zu neutralisieren. Die österreichische Seite zeigte hingegen wenig Verständnis für die ungarischen Bestrebungen, und die gleichzeitigen, voneinander aber keine Kenntnis nehmenden Ansätze wurden erst von der späten Nachwelt zu einem Monarchie-Universum zusammengelesen. Die Sprachkrise als universelles Phänomen wurde im Kreis der österreichischen Sprachphilosophie und Literatur formuliert;¹⁵ „das Unaussprechbare“, „das Unnennbare“ wurde epochemachend, obwohl die Literatur die Benennung, die Umschreibung des ebenfalls in die Krise geratenen individuellen Subjekts anstrebte.

Die Parallelen, die „gemeinsamen“ Merkmale der österreichischen und ungarischen Moderne trafen sich zwar im gemeinsamen Staat kaum oder nur ausnahmsweise, und wenn, dann eher auf ungarischer Seite durch die Kritiken und Übersetzungen; vom heutigen Gesichtspunkt aus, im Prozess der Schaffung einer sich latent entwickelnden gemeinsamen Sprache, ist dennoch wahrzunehmen, dass sich ähnliche Begriffe und ein ähnliches Bewusstsein der Moderne zwischen 1890 und 1914 abzeichneten.¹⁶

15 Ebd., S. 249-256, 51-54.

16 Deutschsprachige Anthologie aus dem Material der Zeitschrift *Nyugat*: ‚*Nyugat*‘ und sein Kreis. 1908-1941, hg. von Kálmán Vargha und Aranka Ugrin. Leipzig 1989.

Die zurückgenommene Moderne Die literarische Selbstreflexion der Wiener Moderne

1.

Um 1919 notiert Robert Musil in seinem Tagebuch: „Ich war gegen die Moderne, als ich jung war, und ich darf daher auch im Alter gegen die Moderne sein.“¹ Dieses Diktum illustriert sehr treffend die Ambivalenz eines modernen Autors, der nicht nur keiner Gruppe, keiner Strömung zugerechnet werden wollte, sondern auch nicht unbedingt als „modern“ apostrophiert werden wollte. Mit dieser Meinung steht Musil als Vertreter der Wiener Moderne nicht allein. Tatsache ist, dass die Wiener Moderne – abgesehen von der privaten Freundschaft zwischen Hofmannsthal, Schnitzler und Beer-Hofmann – einen eher losen Kreis von teilweise miteinander bekannten, teilweise aber auch unbekannt nebeneinander herlebenden Autoren bezeichnet, die weder ein gemeinsames Programm noch ein gemeinsames Anliegen verband. Selbst ihre Modernität, die ihr Propagator Hermann Bahr² ins Treffen führte, war wohl eher ein strategisches Mittel denn künstlerische Ambition.

Aus dieser Unentschiedenheit der Wiener Autoren um 1900, aus ihrer Unverbindlichkeit und geringen programmatischen Fixierung resultiert die inzwischen zum common sense gewordene Positionierung der Wiener Moderne zwischen Modernität und Anti-Modernität, zwischen Historismus und Avantgarde, zwischen Tradition und Avanciertheit.³

Dieses prekäre Verhältnis der Wiener Moderne zu ihrer „Modernität“, die sie ja auch in ihrem Titel trägt, soll im Folgenden zur Debatte stehen. „Modern“ in einem sehr flapsigen Sinn ist die Wiener Moderne ja in vielerlei Hinsicht: in ihren Themen und Motiven, in ihren Anliegen und Skandalen. Dazu gehören die Identitätskrisen, die Verzweiflungen

1 Musil, Robert: Tagebücher. Bd. 1. Hg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1983, S. 493.

2 Dass Hermann Bahr weniger als „Förderer“ denn als „Erfinder“ einer österreichischen Moderne gelten müsse, schreibt Gregor Streim, in: Identitätsdesign und Krisenbewußtsein. Hermann Bahrs Konstruktion einer österreichischen Moderne. In: Senarclens de Grancy / Uhl, Heidemarie (Hg.): Moderne als Konstruktion. Debatten, Diskurse, Positionen um 1900. Wien 2001, S. 71-85, 71.

3 Vgl. dazu etwa: Brix, Emil: Das österreichische und internationale Interesse am Thema „Wien um 1900“. In: Brix, Emil / Werkner, Patrick (Hg.): Die Wiener Moderne. Ergebnisse eines Forschungsgesprächs der Arbeitsgemeinschaft Wien um 1900 zum Thema „Aktualität und Moderne“. Wien / München 1990, S. 136-150.

des isolierten Ich in der modernen Gesellschaft, Verunsicherungen der Wahrnehmung und der Erkenntnis, existentielle Probleme des Geschlechterdiskurses, Traumanalyse und Sprachkrise – um nur einige von vielen Themen und Problemen der Zeit zu erwähnen. Zusammenfassend ließen sich diese Herausforderungen nach Jacques Le Rider als „das kritische Bewußtsein der von der Modernisierung verursachten Krisen“⁴ bezeichnen. In diesem Sinn, das heißt als reflektiertes Bewusstsein unhintergebarter Krisen und Brüche, ist die Wiener Moderne „modern“ par excellence. Sie seziert den prekären Status von Sexualität und Geschlecht (wie bei Schnitzler), sie taucht in die Tiefen des Vor- und Unbewussten (wie bei Hofmannsthal, Rilke, Musil) und sie räumt mit der Manipulation durch vorgefertigte Sprache auf (wie bei Karl Kraus). Als „weniger modern“ oder als in ihrer Modernität gebremst erscheint die Literatur der Wiener Moderne bei all dem in ihrer Reserviertheit allen Exzessen und radikalen Fanatismen gegenüber. Sie deckt schonungslos die Unhaltbarkeit kohärenter Individualität auf – aber sie tut es in der elitären Sprache Hofmannsthals; sie zerstört unseren Glauben an die Wirklichkeit und deren Erkenntnismöglichkeit – aber sie bedient sich dazu des barocken Rahmens Kakanien.

Trotz der hier sehr vereinfachten Darstellung lässt sich sagen, dass in der Literatur der Wiener Moderne das Bewusstsein radikaler Modernität abgefedert erscheint in dem Duktus, in dem sich dieses Bewusstsein von Modernität artikuliert. Dagegen sprechen auch nicht die vielen Skandale der Wiener Moderne. Tatsache ist, dass die Autoren und Künstler der öffentlichen Erregung gegenüber immer mit großer Bestürzung reagierten; das gezielte Spiel mit medienwirksamer Skandalträchtigkeit war ihnen noch unvertraut: sie wollten das nicht wirklich.⁵

Die These meiner Ausführungen besteht nun darin, dass ich meine, dass sich diese Ambivalenz der Wiener Moderne zwischen radikalem, ungeschönten Moderne-Bewusstsein und dessen zurückgenommener Artikulation auch in einem Bereich nachweisen lässt, der als die literarische Selbstreflexion der Wiener Moderne bezeichnet werden kann. Die Literatur der Moderne – hier im weiteren Kontext ausdifferenzierter Kunst und Literatur verstanden – ist ja nach Adorno geprägt durch die „Notwendigkeit des Reflektieren-Müssens“.⁶ Als Verlust aller Sicherheiten und Gewissheiten beschreibt

4 Wobei „Modernisierung“ zu verstehen sei als „ein wirtschaftlicher, sozialer und politischer Prozeß, der stets auch das kulturelle Selbstverständnis der Kollektivitäten und die subjektive Identität in Frage stellt“. Le Rider, Jacques: Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität. Aus dem Frz. übersetzt von Robert Fleck. Wien 1990, S. 36f.

5 Symptomatisch dafür ist etwa die Verstörung Schnitzlers nach den z.T. tumultartigen, von polizeilichen Eingriffen ebenso wie von Zeitungsbeschimpfungen begleiteten Auseinandersetzungen um die „Reigen“-Aufführungen, die Schnitzler selbst miterleben musste und die ihn veranlassten, ab 1922 alle weiteren Aufführungen zu untersagen. Vgl. dazu: Rühle, Günther: Vorwort, in: Schnitzler, Arthur: Reigen / Liebelei. Frankfurt am Main 1998, S. 7-21.

6 Dass die Künstler der Moderne „zur permanenten Reflexion genötigt“ sind, schreibt Theodor W.

Adorno in seiner *Ästhetischen Theorie* die Situation von Kunst und Literatur in der Moderne: „Zur Selbstverständlichkeit wurde, daß nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist, weder in ihr noch in ihrem Verhältnis zum Ganzen, nicht einmal ihr Existenzrecht.“⁷ Wenn nämlich die Kunst der Moderne geprägt ist durch „Ent-Technisierung“, „De-Ontologisierung“ und „Funktionsaskese“,⁸ das heißt durch die Abwehr realitätsabbildender, repräsentativ gebundener und kunsthandwerklich geregelter Optionen, und sich vor allem als das Andere der Gesellschaft versteht, gerät sie in Gefahr, ihrer Legitimität und Funktion in der Gesellschaft verlustig zu gehen. Will sie sich nicht selbst ins soziale Abseits manövrieren, muss sie, da die alten Funktionszuschreibungen und sozial-repräsentativen Aufgaben als nicht länger relevant erscheinen, solche erst neu für sich erfinden. Daraus resultiert die Verpflichtung zu permanenter Selbstreflexion, um die Kunst und Literatur der Moderne nicht mehr umhinkommen. Literatur, aber auch die Kunst der Moderne, muss selbst festlegen, was sie ist und soll.

2.

Diese Form der literarisch-ästhetischen Selbstreflexion ist auch der Wiener Moderne nicht fremd.⁹ Sie ist weniger spektakulär als die manifest werdende Skepsis gegenüber Weltanschauungen und Institutionen, aber meines Erachtens zumindest ebenso existentiell wichtig für die Literatur der Jahrhundertwende wie ihr Anstoßnehmen an überkommenen und unbrauchbar gewordenen Formen und Gepflogenheiten des Sozialen und des Ästhetischen. Manifest wird diese „Notwendigkeit des Reflektieren-Müssens“ sowohl in den explizit „literarischen“ wie in den nicht-fiktionalen Texten der Wiener Moderne. Auffallend groß ist im Rahmen der Literatur der Wiener Moderne das Ausmaß an Aufsätzen, Rezensionen, Tagebuchnotizen, Notizen allgemeiner Art, in denen sich die Autoren der Wiener Moderne mit Kunst und Literatur auseinandersetzen. Hermann Bahr initiiert seinen Werbefeldzug für die Wiener Moderne mit einer Auswahl an Aufsätzen zur *Moderne* und zur *Überwindung des Naturalismus*; Hugo von Hofmannsthal reflektiert von Anfang an (ab 1891 publiziert er eine Reihe von Aufsätzen zur zeitgenössischen, vor allem französischen und englischen Literatur) über die Funktion von Kunst und Literatur in moderner Gesellschaft; Hermann Broch beginnt sein Schreiben

Adorno. In: Ders.: *Ästhetische Theorie*. Hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main 1998, S. 507.

7 Ebd., S. 9.

8 Vgl. dazu: Plumpe, Gerhard: *Literatur als System*. In: Fohrmann, Jürgen / Müller, Harro (Hg.): *Literaturwissenschaft*. München 1995, S. 103-116, bes. 106.

9 Siehe ausführlicher zu diesem Thema: Bolterauer, Alice: *Selbstvorstellung. Die literarische Selbstreflexion der Wiener Moderne*. Freiburg i.Br. 2003.

– lange vor der Publikation erster literarischer Texte – mit kunsttheoretischen Essays (nicht zufällig trägt sein erster Aufsatz aus dem Jahr 1912 den Titel *Notizen zu einer systematischen Ästhetik*).

Ein neues Textkorpus entsteht, ein neues Genre aus verschiedenen reflexiven, nicht-literarischen Texten und Textformen, in denen die Frage nach der ästhetisch-literarischen Neuorientierung im Mittelpunkt steht. In diesem neu entstehenden Textkonvolut, das als gedanklich-ästhetische Basis des in einem engeren Wortsinn literarischen Schreibens angesehen werden muss, finden jene ästhetischen, literar-theoretischen Reflexionen ihren Platz, die vorderhand als nicht integrierbar in die literarischen Texte erscheinen und später doch – in verschiedener Form – in die literarischen Texte selbst aufgenommen werden. Insofern ließe sich von einer doppelten Verfasstheit literarischer Selbstreflexion sprechen: einer essayistischen, die das literarische Schreiben begleitet und kommentiert, und einer literarisch-ästhetischen, die selbst Teil des literarischen Textes ist.¹⁰ Oftmals gehen beide Stränge literarischer Selbstreflexion ineinander über, wenn etwa Gedanken aus den Essays und Vorträgen sich in ähnlicher oder gleicher Form in den literarischen Texten wiederfinden oder aber wenn essayistische Partien selbst in den literarischen Text einfließen und so Literatur und literarische Reflexion eine untrennbare Synthese eingehen (man denke nur an den Essayismus in den Romanen Robert Musils und Hermann Brochs).

Deutlich wird an diesen Verfahren die große Bedeutung literarischer Selbstreflexion, die nicht als Nebenprodukt der „eigentlich“ literarischen Tätigkeit, als Abfall oder hübscher Rest verstanden werden darf, sondern in der Tat als konstitutiver Beitrag zur literarischen Produktion selbst betrachtet werden muss.

Als Medium literarischer Selbstprogrammierung und sozialer Selbstverortung sind die literarisch-reflexiven Texte auch Symptome verloren gegangener Selbstverständlichkeit. Wobei nicht nur der Ort der Literatur im sozialen Gefüge zur Disposition zu stehen scheint, sondern auch das Erzählen selbst neu „erfunden“ werden zu müssen droht. Das frühere, scheinbar „naive“ Erzählen von Geschichten ist den durch funktionale Ausdifferenzierung und soziale Ortlosigkeit geprägten Autoren der Moderne nicht länger möglich. Eine Geschichte zu erzählen als Abbild der Wirklichkeitswahrnehmung, als bestätigendes Dokument eigener Erinnerung oder als Manifest sozialer Phänomene, ist für die Autoren der literarischen Moderne zu einem Problem, ja zu einer ästhetischen Unmöglichkeit geworden. Zu sehr haben Sensibilität und Empiriekritizismus die Erfah-

10 Zur Systematisierung von Phänomenen der Selbstreflexion siehe den informativen Beitrag von Werner Wolf, in: *Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen: Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien*. In: Hauthal, Janine [u. a.] (Hg.): *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen*. Berlin / New York 2007, S. 25-64.

nung der Lebenswirklichkeit dekomponiert, zu sehr haben Psychoanalyse und Sozialdemokratie das alte Weltverständnis revolutioniert. Das Erzählen dieser aus den Fugen geratenen Welt muss sich im Prozess des Erzählens erst seiner selbst vergewissern, es muss sich immer erst selbst neu konstituieren. Das Erzählen muss quasi – um die Terminologie Niklas Luhmanns zu zitieren – von einer Beobachtung erster Ordnung auf eine Beobachtung zweiter Ordnung umgestellt werden. Die literarische Selbstreflexion als Medium literarischer Selbstbeschreibung und Selbstfestlegung fungiert als solche Ebene einer Beobachtung zweiter Ordnung, von der aus die Elemente und Modi des Erzählens beobachtet, das heißt analysiert und reflektiert werden können. Diese Beobachtung des Erzählens kann in vielerlei Gestalt vor sich gehen: sie kann als Vorspann, als Prolog dem eigentlich literarischen Text vorgeschoben werden (Hofmannsthals Prolog-Pagen in den frühen Dramen), sie kann als reflexiver Part mit den eigentlich erzählenden Textteilen alternieren (Brochs Exkurs über den „Zerfall der Werte“ in den *Schlafwandlern*), sie kann aber auch als Gedankenabfolge in die Figurenrede integriert werden (Musils Ulrich im *Mann ohne Eigenschaften*). Immer aber erweist sie sich als unverzichtbarer Bestandteil literarischen Schreibens selbst.

Die essayistisch-theoretische Reflexion über Kunst und Literatur begleitet das „literarische“ Schreiben der Autoren der Wiener Moderne ihr Leben lang. Es ist Beweis für die Virulenz der Fragestellung ebenso wie für die Unabschließbarkeit der Problematik. Die Frage nach der Kunst, das heißt nach ihren Funktionen in moderner Gesellschaft, ihrer Legitimation, aber auch ihrer sozialen Wirkung und Inanspruchnahme, ist keine Frage, die ein- für allemal zu beantworten und abzuschließen ist, sondern eine im höchsten Maß herausfordernde und prekäre. Die Antworten, die die Autoren der Wiener Moderne auf die Frage nach der Kunst vorschlagen, sind immer nur temporär gültig, nur auf Abruf, quasi „auf Zeit“ überzeugend. Die Antworten sind auch, da ja die Wiener Moderne auf Gruppensolidarität und programmatische Bindung verzichtet, nicht immer miteinander vereinbar, sie widersprechen sich – und zwar sowohl zwischen den Autoren wie auch bei nur einem Autor im Laufe seines Lebens und Schreibens. So hat etwa das späte Plädoyer für das „erreichte Soziale“¹¹ bei Hofmannsthal nur noch bedingt etwas gemeinsam mit dem ästhetizistischen Bekenntnis der frühen Jahre zur unüberbrückbaren Kluft zwischen „Poesie“ und „Leben“, wie es etwa seiner lyrischen Dramenproduktion der 90er Jahre zugrundeliegt.

11 So heißt es in Hofmannsthals Versuch einer Autobiographie über die späten Komödien: „Das erreichte Soziale: die Komödien“. Hofmannsthal, Hugo von: Ad me ipsum. In: Ders.: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Bd. 10. Hg. von Bernd Schoeller und Rudolf Hirsch. Frankfurt am Main 1980, S. 597-627, 611.

3.

Der Fülle literartheoretischer Essays, wie wir sie in der Wiener Moderne beobachten können, liegt vor allem *ein* Grundgedanke zugrunde, der sich wie ein roter Faden durchzieht: es ist das Wissen um die Autonomie moderner Kunst und Literatur. „Autonomie“ wird hier ganz simpel verstanden als Resultat sozialer Ausdifferenzierung, die Kunst und Literatur zu einem eigenständigen, nach eigenen Gesetzen operierenden System hat werden lassen, das auf spezifische Weise codiert ist und in der modernen Gesellschaft eine eigene, ganz bestimmte Funktion zu übernehmen hat.

Der Begriff der Autonomie¹², der von den Philosophen und Schriftstellern der Frühromantik als Zentralbegriff literarisch-künstlerischen Selbstverständnisses ausformuliert worden war, fokussierte in einer Zeit emanzipatorischer Loslösung von Kunst und Literatur aus dem Netz vielfältiger Inanspruchnahmen (seien es solche der Religion, der Moral, der Pädagogik oder der Politik) vor allem auf die „Zwecklosigkeit“, besser: die „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“ (Kant)¹³ des „in sich selbst Vollendeten“ (Moritz)¹⁴. Auch wenn die romantische Emphase künstlerischer Exklusivität sich bald als Sackgasse erweisen sollte, so war doch das Faktum sich vollziehender Ausdifferenzierung nicht rückgängig zu machen. Literatur der Moderne – und damit ist im weiteren Kontext die Literatur ab dem späten 18. Jahrhundert gemeint – ist eine Literatur, die sich ihrer Eigengesetzlichkeit, das heißt der Spezifik ihrer Verfahren, der Eigenart ihrer Aufgaben und der Eigenwilligkeit ihrer Programmierung bewusst ist und diese auch einem permanenten Reflexionsprozess unterzieht.

In den Essays und Aufsätzen der Wiener Moderne manifestiert sich das Wissen um eine solche, autonom gewordene Literatur vor allem und zu allererst in der Abwehr externer Ansprüche und Beanspruchungen – zum Beispiel von Seiten der Moral. Mit einer Reflexion über das „Unanständige und Kranke in der Kunst“ setzt nicht zufällig Musils literarische Selbstreflexion ein, die ihn zu dem Schluss kommen lässt, dass der „Kunsternst“ etwas völlig anderes sei als der „Wirklichkeitsernst“. Was die politische Zensur in Deutschland bis zum Skandal empörte – im Konkreten handelte es sich um die Publikation von Tagebüchern Flauberts, die im Berlin der 1910er Jahre verboten wurden –, beruhe auf einem Missverständnis. „Kunst kann“, sagt Musil in diesem frühen Aufsatz, „Unanständiges und Krankes wohl zum Ausgangspunkt wählen, aber das

12 Zur Geschichte des Autonomie-Begriffs siehe Hiebel, Hans H.: Autonomie. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, hg. von Ansgar Nünning. Stuttgart / Weimar 1998, S. 27-28.

13 Kant, Immanuel: Kritik der Urteilkraft. Hg. von Gerhard Lehmann. Stuttgart 1995, S. 120 (§17).

14 Moritz, Karl Philipp: Der Begriff des in sich selbst Vollendeten. In: Ders.: Werke. Bd. 2. Hg. von Horst Günther. Frankfurt am Main 1999, S. 543-548.

daraufhin Dargestellte [...] ist weder unanständig mehr noch krank.“¹⁵

Auch die Bedeutung des Formbegriffs, der sich bei beinahe allen Autoren der Wiener Moderne nachweisen lässt,¹⁶ kann man als Konsequenz unhintergebar gewordener Autonomie verstehen. Im Formbegriff suchen die Autoren der Wiener Moderne die Spezifik literarischer Kommunikation zu fassen, indem Eigenständigkeit mit sozialer Wirksamkeit verbunden werden soll. In der eigenen Form des lyrischen Gedichts, in seinem Rhythmus und seinem „Ton“ das „tiefere Leben“ zu artikulieren, darin bestehe nach Rilke die „Lebensleistung“¹⁷ der Lyrik.

Kunst erscheint mir als das Bestreben eines Einzelnen, über das Enge und Dunkle hin, eine Verständigung zu finden mit allen Dingen, mit den kleinsten, wie mit den größten, und in solchen beständigen Zwiegesprächen näher zu kommen zu den letzten leisen Quellen alles Lebens.¹⁸

Ihren radikalsten Ausdruck findet das Wissen um die Autonomie moderner Kunst und Literatur aber sicherlich in jener ästhetizistischen Position, wie sie sich etwa in Hofmannsthal's Aufsatz *Poesie und Leben* (1896) manifestiert. „Es führt von der Poesie kein direkter Weg ins Leben, aus dem Leben keiner in die Poesie“,¹⁹ lautet der vielzitierte Satz, der weniger als Absage an die Lebenswirklichkeit denn als Einforderung spezifisch ästhetischer Kriterien und Gesetzmäßigkeiten verstanden werden soll. „Man lasse uns Künstler in Worten sein“,²⁰ sagt Hofmannsthal unmissverständlich. Wer Effekte wolle oder Weisheit oder Bekenntnisse, müsse diese anderswo suchen.

„Moderne Literatur ist Literatur“, sagt Gerhard Plumpe, „die weiß, daß sie Literatur ist.“²¹ Dass dieses Wissen nicht wohliges Sich-Zurücklehnen oder elitäre Abgehobenheit bedeutet, sondern permanente und radikale Infragestellung seiner selbst, dessen sind sich die Autoren der Wiener Moderne bewusst. Untrennbar ist die theoretische Selbstreflexion mit dem „literarischen“ Schreiben im engeren Sinn verknüpft. Die ästhetisch-theoretischen Texte begleiten das literarische Schreiben, dessen soziale und ästhetische Existenzmöglichkeit sie erst begründen, sie kommentieren das eigene Schreiben, sie rechtfertigen es und sie fließen auch in dieses ein. Ihren Niederschlag findet diese Refle-

15 Musil, Robert: Das Unanständige und Kranke in der Kunst. In: Ders.: Gesammelte Werke in neun Bänden. Bd. 8. Hg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1981, S. 977-983, 979.

16 „Den Wert der Dichtung“, sagt etwa Hofmannsthal – hier Stefan George zitierend –, „entscheidet nicht der Sinn (sonst wäre sie etwa Weisheit, Gelehrtheit), sondern die Form.“ Hofmannsthal, Hugo von: *Poesie und Leben*. In: Ders.: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Bd 8. Hg. von Bernd Schoeller und Rudolf Hirsch. Frankfurt am Main 1979, S. 13-19, 16.

17 Rilke, Rainer Maria: *Moderne Lyrik*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 5. Hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke und Ernst Zinn. Frankfurt am Main 1965, S. 360-394, 362.

18 Ebd., S. 365.

19 Hofmannsthal: *Poesie und Leben*, S. 16.

20 Ebda, S. 17.

21 Plumpe, Gerhard: *Epochen moderner Literatur. Ein systemtheoretischer Entwurf*. Opladen 1995, S. 58.

xion der autonomen Verfasstheit von Kunst und Literatur in der Moderne in einer überbordenden Fülle an Aufsätzen, Vorträgen, Rezensionen, wie wir sie bei Hofmannsthal, Rilke, Schnitzler, Musil, Broch, Bahr et cetera finden. In ihnen werden Grenzen und Chancen moderner Literatur diskutiert, neue Aufgaben und Wirkungsmöglichkeiten erprobt oder zumindest anvisiert. In ihnen macht sich die Literatur – als Literatur der Moderne – zusehends selbst zum Thema. Sie reflektiert, indem sie schreibt, ihre eigenen Möglichkeiten und Bedingungen stets mit.

4.

Quasi als Reaktion auf die verstörenden, die Grundlagen des eigenen Schreibens wie der sozialen Geltung und Funktion von Literatur in der Moderne in Frage stellenden Implikationen moderner Selbstreflexion entwickeln die Autoren der Wiener Moderne Strategien der Abwehr und des Selbstschutzes. Dass in der scheinbaren Wirkungslosigkeit von Kunst und Literatur in der modernen Gesellschaft ihre eigentliche und höchst notwendige Wirkung bestehe, wird die sehr subtile Behauptung Rilkes und Hofmannsthals sein. Andere wie Felix Salten und Felix Dörmann wenden sich einer Unterhaltungsschriftstellerei zu, deren Wirksamkeit sich wenigstens an ihrem finanziellen Erfolg messen lässt. Wieder andere – und das wird der letzte Abschnitt dieser Ausführungen sein – wenden sich vom Autonomiegedanken ab und gehen dazu über, die Literatur wieder unter externe, heteronome Ansprüche und Funktionszuweisungen zu stellen, die Modernität ihrer Texte zurückzunehmen, um damit ihr soziales Überleben zu garantieren. Diese Variante einer „zurückgenommenen Moderne“ soll anhand von zwei Beispielen illustriert werden: zum einen anhand von Richard Beer-Hofmanns Beschäftigung mit jüdischer Geschichte und Tradition, zum anderen anhand von Hermann Bahrs Entwurf eines katholischen Seins und Schreibens.

Die zwei Autoren sind deswegen so interessant und paradigmatisch, weil sie beide in ihrer Jugend zu den avanciertesten, quasi „modernsten“ Autoren der Wiener Moderne gehören, in ihren Texten Modernität einfordern und/oder propagieren, das Modernste von allem Modernen vertretend, der Zeit immer „um einen -ismus voraus“, wie das nicht untypisch Hermann Bahr²² von sich selbst verlangte. Umso größer erscheint der „Bruch“ zwischen der Artikulation moderner Befindlichkeit und der experimentellen Erprobung neuer Erzählformen einerseits und der Beruhigung in religiös-ideologischer Gewissheit und der Hinwendung zu traditionell-klassizistischen Darstellungsformen

22 Vgl. dazu: Daviau, Donald G.: Der Mann von Übermorgen. Hermann Bahr 1863-1934. Wien 1984.

andererseits – und umso verständlicher. Den Aporien individueller und künstlerischer Existenz war auf die Dauer mit ihrer komplexen Hereinholung in die literarische Darstellung selbst nicht beizukommen; eine Zurücknahme ihrer Modernität und eine Unterordnung unter andere Identitätsangebote allzu verlockend.

So wendet sich Richard Beer-Hofmann, der mit seiner Erzählung *Der Tod Georgs* einen der zentralen Gründungstexte der Wiener Moderne verfasst hatte, zusehends – und im Abschlusskapitel des *Tods Georgs* deutet sich dies bereits an – dem Judentum, seiner Geschichte, seiner Tradition, seinem Glauben zu. Die Idee eines jüdischen Dramas, ja eines jüdischen Dramenzyklus, der nicht von ungefähr um die Gestalt Davids, des wohl bedeutendsten Königs des jüdischen Volkes, gruppiert sein soll, wird geboren. Mehr als 30 Jahre lang wird Beer-Hofmann an diesem Zyklus arbeiten, ihn mehrmals umändern und ihn letztlich unvollendet liegen lassen. Auf die Bühne gelangte nur ein erster Teil (*Jaákobs Traum* 1919), fertiggestellt wurden noch in den 30er Jahren *Der junge David* und das *Vorspiel auf dem Theater zu König David*, die allerdings nicht mehr aufgeführt wurden. Das Drama *Die Historie von König David*, das für den späten Beer-Hofmann so wichtig wird, will nun nicht mehr und nicht weniger, als anhand einzelner prägnanter Szenen aus dem Alten Testament die Geschichte des Judentums, vor allem aber seine schicksalhafte Erwählung nacherzählen und beschwören. Es entsteht so das Bild eines Kosmos, in dem jede/r seinen/ihren Platz und seine/ihre Bedeutung hat, in dem nichts, was geschieht, ohne Sinn und ohne tiefere Gerechtigkeit passiert, in dem jeder und alles auf Gott und göttliche Weisheit bezogen und deswegen sinnhaft ist. „Ich *kann* nicht von Ihm lassen!“, bekennt der junge Jaákob seine Beziehung zu Gott, „Ich lieb’ Ihn – wie *Er ist!* Grausam und gnädig, / Lauteres Licht – und Abgrund, finster, tief! / Ich lass’ Ihn nicht! Ich weiß: Zu *Ihm* gehör’ ich!“²³ Beer-Hofmann versucht in der *Historie von König David*, individuelle und kollektive Sinnstiftung durch Religion mittels Literatur und als Literatur darzustellen und zu behaupten. Dieser Intention entspricht auch Beer-Hofmanns Literaturverständnis, wie es sich aus seinen literar-theoretischen Notizen erschließt. Literatur wird hier ganz eindeutig in Korrelation zu religiösen Sachverhalten gesetzt, ihre Basis wie ihre Wirkung seien im Religiösen zu suchen, seien diesem verwandt.

Die Erschütterung des religiösen Erlebens, wie des wirklichen Erlebens einer Dichtung, wird nie von einem ‚Erkennen‘ ausgelöst, sondern vom Gefühl eines ‚Konfrontiert werdens‘ eines ‚Stirn an Stirn‘ stehens, also eines ganz nahe seins, einem Etwas, das, nicht bloß ‚größer‘ als wir, sondern – jenseits allem ‚groß‘ und ‚klein‘ – irdischem Maß sich entzieht.²⁴

23 Beer-Hofmann, Richard: *Historie von König David*. In: Ders.: *Werke in sechs Bänden*. Bd. 5. Hg. von Norbert O. Eke. Paderborn 1996, S. 103.

24 Beer-Hofmann, Richard: *Von einer Dichtung reden*. In: Ders.: *Werke in sechs Bänden*. Bd. 1. Hg. von Michael Matthias Schardt. Paderborn 1998, S. 191f.

Das „wahre“ Sein der Literatur, ihre eigentliche Aufgabe und ihr eigentlicher Sinn bestünden darin, dieses, „was sich nicht ausdrücken läßt“, „fühlen oder ahnen zu lassen“, jenes „Unsagbare“ und „Letzte“, das in der Religion seinen Platz hat,²⁵ heranzuholen zur direkten Begegnung mit dem Menschen.

Auch im Falle Hermann Bahrs bleibt die persönliche „Bekehrung“ nicht ohne literarische Folgen. 1914 wird Hermann Bahr wieder katholisch (und bleibt es bis an sein Lebensende), 1916 erscheint sein Roman *Himmelfahrt*. „Wir wissen, daß der Menschheit etwas abhanden gekommen ist, und das suchen wir“,²⁶ heißt es in dem Roman, der die Religion, und zwar nicht eine dubiose Esoterik oder einen vagen Mystizismus als Heilmittel anpreist, sondern die Unterwerfung unter die Normen und Anforderungen der katholischen Kirche meint. Am Beispiel der inneren Entwicklung des Grafen Flayn wird der Weg einer Bekehrung nachgezeichnet – mit dem Impuls, nicht einer verschwommenen, esoterischen Frömmigkeit oder Gläubigkeit das Wort zu reden, sondern das Bild einer strengen, absoluten Gehorsam und absolute Selbstdisziplin verlangenden katholischen Kirche zu geben, die Glück und Zufriedenheit nur dem schenken kann, der aufhört, etwas zu wollen, der also auch aufhört, eben dieses Glück, eben diese Zufriedenheit zu wollen, der erst durch die völlige Selbstaufgabe hindurchgehen muss, ehe er ganz zu sich selbst finden kann.

Die Literatur ist Medium dieser Gottesfindung und zugleich Hilfsmittel auf dem Weg dorthin. Der modernen, sprich autonomen Kunst wird eindeutig eine Absage erteilt:

Wie wenn einer eine Maschine baute, man fragt ihn wozu, und er antwortete: Ja das weiß ich nicht, es ist mir auch gleich, das wird sich dann schon zeigen, zunächst will ich sie nur einmal fertig machen!
Aber wie denn, bevor er weiß, was sie soll?²⁷

Dem steht die Gewissheit gegenüber, dass die Unterwerfung von Mensch und Künstler unter das Dogma des Katholizismus nicht nur das „Seelenheil“ mit sich bringt, sondern zugleich auch die Sinnhaftigkeit von Kunst und Literatur garantiert.

5.

Abschließend ist zu sagen, dass sich die oft konstatierte Ambivalenz der Wiener Moderne zwischen Modernität und Anti-Modernität auch auf dem Gebiet der literarischen Selbstreflexion nachweisen lässt. Der Literatur der Wiener Moderne ist ein hohes Bewusstsein ihrer Autonomie zu Eigen; sie weiß, dass sie nach eigenen Regeln zu funkti-

25 Beer-Hofmann, Richard: „Was sich nicht ausdrücken läßt“. In: Ders.: Werke in sechs Bänden. Bd. 1. Hg. von Michael Matthias Schardt. Paderborn 1998, S. 182.

26 Bahr, Hermann: *Himmelfahrt*. Berlin 1916, S. 118.

27 Ebd., S. 118.

onieren hat und sich ihren sozialen Status und ihre soziale Funktion erst suchen muss. Die Autoren der Wiener Moderne nehmen die Herausforderung an. Sie registrieren mit großer Akribie und Subtilität die Chancen und Risiken einer solchen autonomen Verfasstheit. Sie inszenieren auf der einen Seite die elitäre Pose der ästhetizistischen Weltfremdheit, sie neigen auf der anderen Seite aber auch dazu – wofür Beer-Hofmann und Hermann Bahr die Beispiele lieferten –, die Idee einer autonomen Literatur wieder aufzugeben zugunsten einer Einbettung in andere, vornehmlich theologisch-religiöse Funktionszusammenhänge, die der Literatur auf eindeutigere Weise Sinn und Legitimation zusprechen. Es unterstreicht die Faszination der Wiener Moderne, dass sie keine dieser Optionen absolut setzt und dass auch die Hinwendung zum Religiösen nicht einer Naivität entspringt, sondern als komplexe Reaktion auf die Reflexion literarischer Autonomie verstanden werden kann.

„Alter Mensch“ – „Neuer Mensch“

Zivilisationskritisch fundierte Selbstfindung in den literarischen
Reisebeschreibungen der Aktivisten Robert Müller und Lajos Kassák

Robert Müllers *Tropen* – 1915 im Verlag Hugo Schmidt in München erschienen¹ – und die Person Müllers sollten hier aus der Sicht der vergleichenden Avantgarde-Forschung betrachtet werden. Ausgangsbasis der folgenden Überlegungen war die Feststellung einer Kette von Übereinstimmungen zwischen Robert Müller, der Hauptfigur des österreichischen Aktivismus und Lajos Kassák, der Hauptfigur des ungarischen. Manche Parallelen mögen zufällig sein, manche nicht, das Augenmerk soll ohnehin auf die Eigenheiten der jeweiligen Aktivismus-Auffassungen gerichtet werden. Der Erzähler, Lyriker, Essayist und Verleger Müller wurde 1887 in Wien geboren und starb 1924 in Wien, der Erzähler, Lyriker, Essayist und Verleger Kassák gehörte demselben Jahrgang an. 1909 verschwanden Müller aus Wien und Kassák aus Budapest zu einer jeweils mysteriösen Reise. Müllers Reisejahre lassen sich nicht zweifelsfrei rekonstruieren. Nach eigenen Angaben segelte er zunächst nach New York, um dann als Leichtmatrose bzw. Schiffssteward die Küsten und Binnengewässer von Mittel- und Südamerika zu bereisen, auch Cowboy soll er gewesen sein. Kassák wanderte zu Fuß nach Paris, und wurde gegen Ende des nämlichen Jahres – mittellos und obdachlos – mit einem Gratzugticket der k. k. Österreichisch-Ungarischen Botschaft nach Ungarn abgeschoben. Müller kreuzte 1911 wieder in Wien auf und fand schnell einen festen Platz im kulturellen Leben der Stadt. Er wurde Mitglied und war von 1912 bis 1914 literarischer Leiter des Akademischen Verbandes für Literatur und Musik in Wien. 1914 meldete er sich als Kriegsfreiwilliger. An der Isonzofront verwundet, und nach seiner Genesung im Kriegspressequartier tätig, wurde er 1918 entlassen. Nach Kriegsende engagierte er sich für den Pazifismus und gründete neben seiner schriftstellerischen Tätigkeit die *Literaria A.G.* bzw. den Atlantischen Verlag. Dessen spektakulärer Konkurs soll ihn 1924 in den Freitod getrieben haben. Kassák reüssierte später, seine erste eigene Blattgründung datiert aus dem Jahre 1915. Von Anfang an gegen den Krieg eingestellt, entzog er sich

1 *Tropen. Der Mythos der Reise. Urkunden eines deutschen Ingenieurs.* Herausgegeben von Robert Müller Anno 1915. München [Originaltitelaufnahme] [Neuaufgabe 1990 (erste Auflage) und 1991 (zweite Auflage)] *Tropen. Der Mythos der Reise. Urkunden eines deutschen Ingenieurs.* Herausgegeben von Robert Müller Anno 1915. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Günter Helmes. Paderborn 1990, 1991. Internet-Druckversion siehe unter <http://www.gutenberg2000.de/muellerr/tropen>

erfolgreich dem Dienst. Als er sich jedoch Anfang 1920 als Emigrant der Ungarischen Räterepublik für sieben Jahre in Wien niederließ, war er bereits ein nicht nur in Ungarn, sondern auch im deutschen Sprachraum bekannter Schriftsteller (zumindest in Berlin: seine Kontakte zu *Die Aktion* und *Der Sturm* sind belegt). Zum 1. Mai 1920 gelang es ihm, die Fortsetzung seiner Budapester Zeitschrift *Ma* in Wien herauszubringen, die Jahrgänge 5 bis 10 waren mit Wiener Impressum erschienen. Österreichs einzige Avantgardezeitschrift von internationaler Bedeutung war eine ungarische², sowohl in der bildenden Kunst als auch in der Literatur mit Beiträgen der bedeutendsten Namen aus Europa und Übersee. Auf dem Titelblatt aller Wiener *Ma*-Hefte prangte die Bezeichnung ‚Aktivistische Zeitschrift‘. Müller verwertete die Erfahrungen seiner exotischen Reisen im *Tropen-Roman* 1915, Kassák die seiner 1909er Vagabondage im Poem *Das Pferd stirbt und die Vögel fliegen aus* 1922; bereits im folgenden Jahr im Berliner Sturm-Verlag auch auf Deutsch zugänglich.³ Keiner dieser beiden Aktivisten, die immerhin fünf Jahre in der selben Stadt zugebracht haben, hat jemals ein Sterbenswörtchen über die Arbeit des jeweils anderen verlauten lassen. Es besteht kein Zweifel daran, dass sie sich gekannt haben müssen, wenn auch nicht persönlich, so zumindest durch Mittelsmänner. Verantwortliche Redakteure und Herausgeber von *Ma* (aus presserechtlichen Gründen mussten alle Zeitungen und Zeitschriften österreichische Staatsbürger als verantwortliche Redakteure bzw. Herausgeber haben) waren Fritz Brügel, Joseph Kalmer, Hermann Suske und Hans Suschny; auch Béla Balázs gehörte zum Freundeskreis von Robert Müller, sein „erotischer Roman“ *Zwei gehn in die Welt* stand im Programm des Atlantischen Verlages. Bedenken wir, dass es zu jener Zeit im deutschen Sprachraum nicht allzu viele Leute von Rang gab, die sich als Aktivisten bezeichneten – namentlich Kurt Hiller, Robert Müller und Lajos Kassák –, so muss uns die Funkstille zwischen Robert Müller und Lajos Kassák umso befremdlicher dünken. Hiller immerhin reflektierte *Tropen*, er bezeichnete das Werk 1920 als „unerhörte Kreuzung aus Gauguin und einem Über-Freud mit pantrigem Sport-boy Einschlag; oder aus Nietzsche und Karl May“,⁴ während Müllers Name im umfangreichen Repertorium der Zeitschrift *Ma* kein einziges Mal aufscheint.⁵ Aber nicht nur Hiller war von Robert Müllers *Tropen* angetan, sondern auch Hermann Hesse und Robert Musil, um nur die Namen einigen der maßgebenden Literaten jener Zeit zu nennen.

Ich glaube über Kurt Hillers Aktivismus nicht viele Worte verlieren zu müssen, seine

2 Dusini, Matthias: Es war einmal die Zukunft [Rezension der beiden Wiener Ausstellungen im Frühjahr 2003: Zeit des Aufbruchs – Budapest und Wien zwischen Historismus und Avantgarde, sowie Futurismus – Radikale Avantgarde]. In: Falter, Jg. 2003, Heft 12. S. 65.

3 In: Kassák, Lajos: *Ma*-Buch. Berlin 1923, in der Übersetzung von Endre (Andreas) Gáspár

4 In: Hiller, Kurt (Hg.): *Das Ziel*. Jahrbücher für geistige Politik, Bd. 4. München 1920, S. 49.

5 Illés, Ilona (Hg.): *A Tett* (1915-1916); *Ma* (1916-1925); 2 x 2 (1922). Repertórium. PIM Bibliográfiai Füzetek B sorozat 6. Budapest 1975.

Aktivismus-Auffassung und sein Werk sind gut dokumentiert. Bekanntlich wünschte er die Verwirklichung der Logokratie, die Herrschaft des Intellekts und der Intellektuellen im neuen Staat, und löste 1919, nachdem sich seine Vorstellungen nicht realisieren ließen, seine Bewegung auf. Müller und Kassák wurden beide maßgeblich von der Dichtung Walt Whitmans und vom italienischen Futurismus beeinflusst. Als robuste Gestalten wollten sie beide eine neue, wirkungsmächtige Sprache in der Literatur entwickeln, und scheuten auch keine publizistische Konfrontation im Interesse ihrer Durchsetzung. Kassáks avantgardistische Periode, die in engem Sinne von 1915 bis 1927 dauerte, ist von einer ununterbrochenen Reihe von Provokationen und Polemiken geprägt. Von Müllers polemischen Auseinandersetzungen war wohl jene mit Karl Kraus die interessanteste. Müllers Streitschrift trug den Titel *Karl Kraus oder Dalai Lama, der dunkle Priester. Eine Nervenabtötung*, erschienen in der ersten und einzigen Nummer seiner Zeitschrift *Torpedo* im Frühjahr 1914; einer der wenigen Angriffe, die mit vergleichbarer sprachlicher Eloquenz geführt wurden, wie sie Kraus' Schriften eigen war.

Kraus hat sich noch sieben Jahre später gerächt. Otto Basil hat darauf hingewiesen, dass Robert Müller keineswegs nur der Harald Brüller in Karl Kraus' magischer Operette *Literatur*, sondern zugleich ihr Brahmanuel Leiser war, der die „abfallenden Schultern der müden Kulturen“ hat. Die Stelle in *Literatur* lautet: „Es treten auf Harald Brüller und Brahmanuel Leiser. Brüller verbreitet Frische; Leiser Müdigkeit. Brüller deutet durch seine Bewegungen an, dass er eigentlich ein Wiking ist, den ein Seeunglück in die Zeit und in dieses Milieu verschlagen hat, versteht es aber, in seinem Wesen das normannische Element glücklich mit dem amerikanischen zu verschmelzen. Jenes kommt durch seine Tracht (Radmantel und Ballonmütze) zum Ausdruck, dieses durch die kurz angebundene Art seines Auftretens, seinen Händedruck, unter dem sich der Reihe nach alle Anwesenden, die er begrüßt, in Schmerzen winden, sowie durch ein gelegentlich in die Debatte geworfenes ‚All right...‘“ Die zweite Mänade schwärmt von Brüller:

„Gott ich sag dir – der Brüller – ich flieg auf ihn damisch,
so ist das ein Wunder, er ist doch dynamisch.
Was hab ich von den andern, so blasiert und kränklich,
teils sind sie nachdenklich, teils sind sie bedenklich.
Pervers sein ist schön, doch auf die Dauer zu fad,
er allein, schau ihn an, hat den Willen zur Tat.
Unter Stimmungsmenschen ist er Aktivist,
und ausserdem ist er der einzige Christ.“

Die Szene endet mit einem ‚All right‘ Brüllers.⁶

Die Synthese von Amerikanismus und Sozialismus im Zeichen des Geistes legt Müller in einem Aufsatz mit dem Titel *Bolschewik und Gentleman* (Berlin, 1920) dar. Der

6 Hahnl, Hans Heinz: Robert Müller. In: Kreuzer, Helmut / Helmes, Günter (Hg.): Expressionismus, Aktivismus, Exotismus. Studien zum literarischen Werk Robert Müllers. Paderborn 1989, S. 22-23.

baumlange, hagere Muskelprotz Müller, wie ihn sein Freund Musil beschreibt, „ein Boxer“ war in den Jahren vor seiner Kriegsverwundung, wahrscheinlich auf Grund seiner Abenteuer, ein Gewaltverherrlicher⁷. Besonders seine Kriegsschriften sind von einem heute infantil anmutendem Imperialismus durchtränkt, von Phantasien über den Eroberungsdrang der Österreichisch-Ungarischen Monarchie Richtung Osten, dessen Sieg die Vorherrschaft des deutschen Elementes sichert, letzten Endes die Vorherrschaft einer Herrenrasse, die sich mit den übrigen Herrenrassen des Donau-Alpenraumes mischt. In *Österreich und der Mensch. Eine Mythik des Donau-Alpenmenschen* (Berlin, 1916) entwirft er die Vision eines „neuen Menschen“ – für uns hoch interessant, denn auch Kassák hat eine Neue-Mensch-Vorstellung entwickelt, die weiter unten vorgestellt werden soll. Müllers neuer Mensch ist so wie er. Er ist Nervenmensch und Techniker, genussorientiert und individuell, körperlich und seelisch gesund, sportbegeistert und offen für jede Aufregung und Exotik. Er ist entweder im Urwald oder in der Großstadt beheimatet, denn sie ähneln einander. Pathetisch, doch ständig bereit, sein eigenes Pathos zu ironisieren. Nicht religiös im herkömmlichen Sinn, jedoch empfänglich für das Mythische.

Trotz vieler Schein-Analogien ist jedoch Müllers Schrifttum keine Blut und Boden-Literatur. Adolf Bartels, das Oberhaupt der völkischen Kritik hat „Jüdisches“, „Entartetes“ an seinem Werk festgestellt, und ihm wäre wohl – hätte er es erlebt – wie Gottfried Benn der Vorwurf des Kulturbolschewismus nicht erspart geblieben. Um so mehr, als er ihn auf sich selber als Ehrentitel bezogen hat: „Man möchte sich fragen – schreibt Müller 1920 –, ob Expressionismus, Aktivismus und Bolschewismus nicht Synonyme für dieselbe moderne Erregung sind, je nachdem wie sie sich auf verschiedenen Formgebieten ausspricht, dem der Kunst, der Kultur, der Politik.“⁸ Im gleichen Jahr beschrieb er die Aktivismus-Auffassung des neuen Menschen:

Der Aktivismus ist eine Emotion seelischer Grundtatsachen wie die Gothik oder die Aufklärung. Er zentriert das Leben neu, und zwar nicht ohne seine Wirkungen unkontrolliert zu lassen wie der Dichter, von dem er abstammt, sondern mit einer entschiedenen undichterischen Absicht, an Ort und Stelle zu wirken. Das Kunstwerk der Umwelt, die Formgewalt über das soziale Chaos [...] sind die an ihm dem dichterischen Menschen entsprechenden Komplexe.⁹

7 „Der Krieg ist nicht als solcher wünschbar, sondern in seinen ethischen Erscheinungen und in seiner Produktivität. Der Krieg ist immer prägnant, es handelt sich stets um den siegreichen Krieg. Ein anderer Krieg ist nämlich kein Krieg, sondern Krankheit und man führt ihn nicht.“ Robert Müller: Apologie des Krieges. zit. nach: Klettenhammer, Sieglinde / Wimmer-Webhofer, Erika (Hg.): Aufbruch in die Moderne. Die Zeitschrift „Der Brenner“ 1910-1915. Innsbruck 1990, S. 73.

8 Müller, Robert: Bolschewik und Gentleman. Berlin 1920, S. 28.

9 Müller, Robert: Die Geist-Rasse. In: Hiller, Kurt (Hg.): Das Ziel. Jahrbücher für geistige Politik. Bd. 4. München 1920, S. 49-52.

Im Unterschied zu Müller war Kassák ein Prolet und ein Autodidakt (Müller studierte nach der Matura im Jahre 1907 einige Semester Philosophie, Kunstgeschichte und Germanistik an der Universität Wien). Er erarbeitete sich sein Wissen im zweiten Bildungsweg der sozialistischen Arbeiterbildung. Ein puritanischer Internationalist, ein kommunistischer Messianist, schwebte ihm die Schaffung einer zeitgemäßen Massenkultur für die Arbeiterschaft über die Vermittlung der „neuen Kunst“ vor. Also keineswegs jenes „proletarische Biedermeier“, das von Müller oft sarkastisch als Kunstrichtung des roten Kleinbürgers bezeichnet wurde, sondern sehr wohl die Gesamtheit der Erträge der Ismen. Er bestand, Müller ähnlich, auf eine strikte Trennung des Politischen und des Künstlerischen. Daher wurden seine Kunst und Literatur von der realsozialistischen Kulturpolitik nie richtig goutiert, ebensowenig wie Müllers literarisches Werk von den Nationalsozialisten. Im Jahre 1920 legte Kassák in der Wiener Ungarischen Zeitung ausführlich dar, dass er den Ausdruck „neue Kunst“ stets ohne eine definitive Zuordnung zu einem politischen oder künstlerischen Ismus verwendet hätte. Das Neue an dieser Kunst sei ihr Glaubensgehalt. Seit „der primitiven Kunst des Christentums“ (im Mittelalter), die fest im Glauben verwurzelt war, gehe es ständig abwärts in Richtung Dekadenz, es würden immer neue aber stets leere Formenspiele gespielt. Die neue Kunst und die neue Literatur stellten nicht mehr dar, drückten nicht mehr aus, sondern seien in ihrem Wesen identisch mit dem Zeitgeist, der sich in allem äußere. Das geschnitzte mittelalterliche Bauernkruzifix stellte für die Zeitgenossen nicht den gekreuzigten Jesus dar, sondern sei Corpus Christi, der Leib des Erlösers selbst gewesen (eine Abbildung eines ähnlichen Gegenstandes ist in seinem gemeinsam mit László Moholy-Nagy 1922 in Wien herausgegebenen *Buch neuer Künstler* zu sehen).¹⁰ Mit dieser Analogie glaubte Kassák die angestrebte neue Wesenseinheit von bildender Kunst, Literatur, Theater, Film, Musik und Tanz, Architektur und Industrial Design (usw.) und eben den Zeitgeist ausgedrückt und anschaulich gemacht zu haben. In seiner Theorie des Aktivismus dieser Jahre ging es um mehr als um die bloße Annullierung der Distanz zwischen Kunst und Leben, Darstellung und Dargestelltem, Bezeichnendem und Bezeichnetem: Es ging um den neuen Glauben, der zugleich neuer großer Epochenstil ist, und die Zerrissenheit des modernen Menschen wieder aufhebt; ihn in schöpferischer Harmonie mit sich und mit seiner Umwelt, mit seinem Glauben, seiner Ideologie, seiner Literatur und Kunst leben lässt. Eine grandiose Utopie, die dann kurz darauf von den Totalitarismen enteignet und missbraucht wurde. Während also Müller die Kräfte des Urwaldes und der Großstadt zu mythisieren versuchte, um sie für eine wie schwammig auch immer umschriebene Rasse, dem Donau-Alpenmenschen zwecks Expansion und Genussmaximierung zur Verfügung zu stellen, wollte Kassák mit Hilfe der neu erweckten mythisierten Urkräften des

10 Bécsi Magyar Újság, 1920 szeptember 26.

europäischen Mittelalters¹¹ und der Errungenschaften moderner Technik die Arbeiterjugend der Welt emanzipieren und zum Kunstschaffen befähigen (Kassák: *Schöpferische Menschen*)¹². Beide gaben ihren Utopien literarische Ausdrucksformen, die sie jeweils auf ihre eigene Art mit Bildern einer Reise allegorisierten. Es handelt sich um Zeitreisen: Bei Müller in die Urzeit bzw. in die Zeitlosigkeit des Urwald-Daseins, bei Kassák werden jene historischen Christus-Darstellungen (er beziffert ihre Zahl mit dreitausend), die sein Protagonist während der Reise gesehen haben soll, durch die Person eines Reisegefährten extrapoliert, bzw. wird der Glaube an die kommende russische Revolution in die Zukunft projiziert.

Müller fungiert laut Romantitel als bloßer Herausgeber. *Tropen. Der Mythos der Reise. Urkunden eines deutschen Ingenieurs. Herausgegeben von Robert Müller Anno 1915* lautet der volle Titel des Buches. Es beginnt mit einem Vorwort des Herausgebers, dessen Name innerhalb des Romans nicht mehr erscheint. Dieser befindet sich 1907 in einer Zeitungsredaktion in San Francisco, als er aus der Presse die Nachricht vom Tode des deutschen Ingenieurs Hans Brandlberger erfährt, der als Mitglied einer Expedition

- 11 Nach Auffassung vieler ungarischer Literaten des 19. Jahrhunderts sollte – nachdem feststand, dass die ungarische Urdichtung, die orale Tradition verloren gegangen war – die Volksdichtung als die älteste lebende Schicht der Überlieferung anerkannt und stets aufs Neue als Inspirationsquelle verwendet werden. Dieser schöpferische Einfall verkam bis zum Ende des Jahrhunderts zur schablonenhaften „Volkstümlichkeit“. Die unmittelbaren Vorgänger der Avantgarde, die L'art pour l'art-Dichter, die Ästhetizisten säuberten die Dichtung von allen ihr wesensfremden Elementen, vor allem von den Überresten der Volkstümlichkeit. Im Interesse einer „Remythisierung“ haben viele Avantgardedichter Elemente nun wieder der unbearbeiteten Volksdichtung in ihre Texte montiert. Beispielsweise Tibor Déry: *Ungarischer Tanz* (S. 171); Mátyás György: *Aus der neuen Mythologie: Windschelm* (S. 225); Gyula Illyés: *Drittes Lied meiner Verbannung* (S. 231ff.); Lajos Kassák: *Jahrmarkt und ich* (S. 293); Aladár Komját: *Soldatenlieder in 1916* (S. 357ff.). Alle Beispiele aus: Deréky, Pál (Hg.): *Lesebuch der ungarischen Avantgardeliteratur (1915-1930)*. Budapest / Wien 1996.
- 12 Kassák, Lajos: *Mesteremberek*. In: Deréky 1996, S. 288, 290. Dt. als ‚Schöpferische Menschen‘ in der Übersetzung von Barbara Frischmuth, ebd., S. 289, 291. Die frühere Übersetzung des gleichen Gedichtes von Annemarie Bostroem mit dem Titel *Handwerksleute* findet sich in vielen Anthologien ungarischer Dichtung – u. a. in: Hermlin, Stephan / Vajda, György Mihály (Hg.): *Ungarische Dichtung aus fünf Jahrhunderten*. Budapest 1970, S. 221-222 – und enthält einen Druckfehler mit jahrzehntelanger Tradition: ‚államdekoráció‘ (Staatsdekoration) statt ‚álomdekoráció‘ (Traumdekoration), der erst in der 1996er Ausgabe berichtigt wurde. „Handwerksleute“ ist eine wortwörtliche Übersetzung von „mesteremberek“, da jedoch Kassák in seinem Gedicht nicht für die Idee der Klempner-, Automechaniker- usw. -Ausbildung warb, sondern die Mythisierung der Schöpfungskräfte des Proletariates betrieb, wählte Frischmuth *Schöpferische Menschen* als Titel. Kassák führt die Notwendigkeit der Mythisierung im besagten Gedicht auch expressis verbis an: „A terekre új mítoszokat [építünk] zengő acélból“ was sich sinngemäß in etwa mit „Den Plätzen, dem öffentlichen Raum geben wir ein neues Gesicht durch die Materialisierung unsere Mythen aus klingendem Stahl“ übersetzen ließe. Da die Wolkenkratzer bereits zuvor erwähnt wurden, dürften mit den Stahl-Mythen kommunale Einrichtungen wie Bahnhöfe, Hallen usw. gemeint sein, und natürlich auch bildende Kunst aus Stahl (um „Mythos“ zumindest ein wenig zu konkretisieren). Beide Übersetzerinnen verwenden „Zeichen als Stahl“ statt „Mythen“.

einem Indianderaufstand an der Grenze zwischen Brasilien und Venezuela, im Quellgebiet des Rio Taquado zum Opfer fiel. Der Aufstand soll von einer Priesterin namens Zaona angeführt worden sein. Dem Herausgeber kommt der Name Brandlberger bekannt vor, und nach kurzer Suche findet er in einer Schublade seines Schreibtisches „... das umfangreiche maschingeschiebene Manuskript [...], das Hans Brandlberger mir vor langer Zeit persönlich übergeben hatte.“ *Vor langer Zeit* – mithin etwa zu Beginn des 20. Jahrhunderts – hat der damals 23jährige Brandlberger auf der Suche nach einem verschollenen Schatz eine abenteuerliche Tropenreise in dasselbe Gebiet geführt, in dem er 1907 den Tod gefunden hat. Reisegefährten des unscheinbaren Brandlberger, einem Mann ohne Eigenschaften, waren der bekannte amerikanische Abenteurer Jack Slim, „...eine historische Figur“ – wie der Herausgeber betont –, und der etwas tölpelhafte Niederländer van den Dusen. Weiter heißt es im *Vorwort*:

Slim wurde das Opfer einer Eifersucht. Man denke sich drei weiße Männer, die mit der Glut der Tropen im Blute um eine Indianerin werben – da fällt mir ein, sie hieß Zana. Ob die Trägerin dieses Namens mit jener Priesterin Zaona identisch ist, die Jahre nach den Geschehnissen, die hier erzählt sind, den großen Indianeraufstand entfesselte, war nicht zu erweisen.

Somit wurde bereits im Vorwort die Handlung des Buches umrissen, das nach der Einschätzung des Herausgebers keineswegs als Literatur gelten kann, viel eher als Zeitdokument, als „Urkunde“, denn

...[i]rgendwelche anderen künstlerischen Absichten, als scharf und umfassend zu beschreiben, treten darin nicht zutage, wie es von einem Manne, der naturwissenschaftliche und technische Studien betrieben hat, auch nicht anders zu erwarten ist [...] Und geheimnisvoll ist es, dieses Buch. Es vermeidet die Aussprache von gewissen tiefen und bösen Dingen und verhütet so, daß sie zu moralistischen Dingen werden. Es hat ersichtlich das Bestreben, ehrlich zu sein, und ist darum ersichtlich unaufrichtig und indirekt. Die Absicht des Verfassers, die Brutalität des Tiefsten der Ergänzung statt der Erzählung zu überlassen, scheint sein leitender Gedanke und seine heikelste Scham gewesen zu sein. Wie also Slim und der Holländer starben – ich erwarte da mit dem Verfasser vieles von dem Verständnis und dem Takt der Leser.

Tropen ist kein Abenteuerroman in exotischen Gefilden und auch keine einfache Rahmenerzählung, denn Müller verwendet in seinem Roman jene Mise-en-abyme-Technik, die dann durch André Gides zehn Jahre später, im 1925 erschienenem Hauptwerk *Die Falschmünzer* weltberühmt wird. Mise en abyme ist die Selbstbespiegelung im Kunstwerk, eine immer wiederkehrende Vervielfachung von Teilen eines literarischen oder künstlerischen Ganzen, wobei eine unendliche Folge von Bildern produziert wird, die in die Unsichtbarkeit entschwinden. Dadurch werden in erster Linie der Reflexivität und der Selbstbezüglichkeit neue Möglichkeiten eröffnet. In Müllers Roman wollen alle Protagonisten einen Roman schreiben (mit Ausnahme Zanas, denn die heiß umkämpfte Indianerin, zugleich „die Hündin Zana“ steht außerhalb des männlichen Kräftermessens, sie ist Natur, sie ist Teil des Urwaldes). Jack Slims soll den Titel „Tropen“ tragen, jener

des Ich-Erzählers Brandlberger den Titel „Irrsinn“ und der Niederländer will seinen unter dem Titel „Jägerlatein“ verfassen. Dies sind beileibe nicht die einzigen Titeltentwürfe und Synopsen. Die Roman-im-Roman-im-Roman-im-Roman-Technik, also die Vervielfachung der Entwürfe, wirkt deswegen nicht verwirrend, weil es beinahe vom Anfang an erkennbar nicht um die triviale(n) Geschichte(n) geht, sondern um die Konstruktion des Gegensatzpaares „alter Mensch“ – „neuer Mensch“. Der „alte Mensch“ haust in der Fläche und ist stationär, ist dreidimensional. Der vieldimensionale „neue Mensch“ ist mobil, er vereint in sich den Urwald und den Boulevard, er ist der Neue Wilde, er hat die Tropen bereits in sich. Weder sein Körper, noch seine Seele sind schön, aber für einen Übermenschen ist Schönheit auch kein Kriterium. Jack Slim und Hans Brandlberger sind nur verschiedene Namen derselben auktorialen Erzählstimme, umso verwunderlicher scheint es auf den ersten Blick, dass gerade Kraftprotz Slim sterben muss und der unscheinbare Brandlberger zum „neuen Menschen“ mutieren darf. Es liegt darin begründet, dass das Boot der drei Abenteurer, das sich den Rio Taquado inmitten einer wuchernden Vegetation, in der schwülen Tropenlandschaft hochquält, der Quelle zubewegt, in Wirklichkeit ein Schreibtisch ist¹³. An diesem Schreibtisch-Boot fasst das „hellwache“ Bewusstsein den Plan – Slim wäre dazu nicht fähig gewesen –, bis zum Punkt seiner Empfängnis, bis zum Augenblick der Befruchtung der Eizelle „vorzustößen“ (sich eigentlich in der Zeit zurückzubewegen). Ist dieser Augenblick erreicht, entsteht der „neue Mensch“ explosionsartig, mithin nicht als Konstrukt intellektueller Gedankenarbeit, sondern gleichsam biologisch als Neugeburt. Folgerichtig wird – dem Lebensalter Brandlbergers entsprechend – genau 23 Jahre und neun Monate gepaddelt, bis das Rebirthing vollzogen wird. Das alles klingt schrecklich gekünstelt, und ist tatsächlich zum Teil eine gewagte Konstruktion, mindert indes die Lesbarkeit dieses hoch interessanten Romans nicht. Indem es seinen Fiktionalisierungsprozess offen thematisiert, wird der Leser zum Mitautor des Werkes, und wird dadurch aufgefordert, eine ähnliche Entwicklung nachzuvollziehen. Immerhin hat das Erlebte einen Bewusstseinsprozess in Gang gebracht, der dem aus der europäischen Hochkultur Kommenden eine gekräftigte Rückkehr „...in eine Zivilisation zu ermöglichen scheint, der er zuvor den Rücken gekehrt hat, weil er seinen Zeitgenossen nicht an Bosheit und Gemeinheit gewachsen war.“¹⁴ Nun aber geht es zurück in die Städte aus Eisen und Stein, geht es an die

13 „Ich bitte zu bemerken, daß ich referiere, die Gedanken eines von Hitze verbrannten und zu Asche gewordenen Gehirnes wiedergebe; ich schildere einen Mann, der inmitten gesegneter, abenteuerlicher Umstände, wie er sich einbildet, das Buch schreibt, das er erst erleben wird. Dieser Mann war ich. Ich war mit visionärer Kraft meiner eigenen Zukunft vorangeeilt. Ich fuhr als Schreibtisch einen Strom hinauf und vermengte in der Geschwindigkeit ein wenig die Zeit.“ Müller, Robert: Tropen (zit. nach der Neuauflage 1990/1991), S. 24.

14 Reif, Wolfgang: Robert Müllers ‚Tropen‘. In: Kreuzer / Helmes 1989, S. 39. Siehe dazu auch McGill, Daniela: Literarische Reisen in die exotische Fremde. Topoi der Darstellung von Eigen- und

Arbeit. Müller war mit diesem Programm nicht der einzige, auch Ernst Jünger hat sich Anfang der 20er Jahre mit dem Plan befasst, die unberührte Urnatur und die vormoderne Seele der Naturvölker zu studieren, um dann im Zentrum der großen Metropolen, an den Stätten der kompliziertesten Barbarei zurückgekehrt umso energischer tätig werden zu können.¹⁵

Ähnlich verwirrend scheinen auf den ersten Blick die Zeitverhältnisse in Kassáks *Das Pferd stirbt und die Vögel fliegen aus* zu sein. Der Protagonist und Ich-Erzähler von Kassáks Poem macht sich nach eigenen Angaben im Alter von 21 Jahren, am 25. April 1907 in Budapest – bis Pressburg per Schiff, ab da zu Fuß – auf den Weg nach Paris. Lebensgeschichtlich wurde die Reise damit um zwei Jahre vordatiert, denn Kassák brach tatsächlich 1909, im Alter von 23 Jahren nach Paris auf. Sinn und Zweck seiner Reise war – ähnlich wie bei Müller – die Herausbildung einer neuen Identität, die als gelungen bezeichnet werden kann, denn in der Begegnung mit den Fremdkulturen wurde aus dem „Schlosser“ ein „Dichter“. Diese Entwicklung kann im Text mehrfach belegt werden. Um den Eindruck einer simplen Entwicklungsgeschichte, Bildungsgeschichte nicht aufkommen zu lassen, wird in der neueren Forschung öfter unterstrichen, dass im Werk eher der Verneinung eine zentrale Rolle zukommt, vor allem dem Umstand, dass der Protagonist gerade *nicht* zu etwas (nämlich zu einem Landstreicher) wurde.¹⁶ Nicht dieser bezeichnet sich am Werkanfang als „Kasi“ (individ. Koseform des Familiennamens), der am Werkende zu „Lajos Kassák“ wird; er wird so apostrophiert. *Das Pferd stirbt und die Vögel fliegen aus* hat Kassák 1922 in Wien verfasst, daher operieren die meisten Interpreten mit zwei Zeitebenen: 1907 [1909] (Erlebniszeit) und 1922 (Entstehungszeit). Doch genauso, wie es im *Tropen*-Roman drei Zeitebenen gibt – „vor langer Zeit“ (Entstehungs- und Übergabezeit des Manuskriptes), 1907 (Auffindung des Manuskriptes) und 1915 (Herausgabe des Manuskriptes) –, gibt es auch in Kassáks Poem drei Zeitebenen; die dritte kann mit dem Jahreszahl 1920 markiert werden. Zugegebenermaßen wird diese Ebene nur angedeutet, doch ist sie unerlässlich zum adäquaten Verständnis des Werkes. Kassák fuhr bis zur Entstehungszeit des Werkes nämlich nicht nur 1907 [1909] mit dem Schiff von Budapest nach Pressburg/Wien, sondern flüchtete Anfang 1920 auch vor der „terreur blanche“ auf der Donau, versteckt in einer

Fremdkultur. Frankfurt am Main 1989; Heckner, Stephanie: Die Tropen als Tropus. Zur Dichtungstheorie Robert Müllers. Wien / Köln 1991; Köster, Thomas: Bilderschrift Großstadt. Studien zum Werk Robert Müllers. Paderborn 1995; Dietrich, Stephan: Poetik der Paradoxie – zu Robert Müllers fiktionaler Prosa. Siegen 1997.

15 siehe dazu auch: Köster, Thomas: Metaphern der Verwandlung – Anmerkungen zu Robert Müller In: Amann, Klaus / Wallas, Armin A. (Hg.): Expressionismus in Österreich – Die Literatur und die Künste. Wien / Köln / Weimar 1994, S. 549-566.

16 siehe insbes.: Kabdebó, Lóránt u.a. (Hg.): Tanulmányok Kassák Lajosról. Újraolvasó-sorozat. Budapest 2000, S. 266.

Kiste auf einem Lastschiff. Er bezieht sich wohl darauf zu Beginn des Poems: „* vom ufer krähten in zwanzigergruppen kupferrote vögel * an den bäumen baumelten gehenkte und krähten ebenfalls * nur manchmal schauten uns vom flußgrund schwermütig gewordene leichen an *“¹⁷, denn zur Zeit der ersten Flussreise herrschte tiefer Friede im Land. 1920 markiert für den Verfasser nach 1907 [1909] den nächsten großen Wendepunkt. Nachdem seine revolutionär-messianische „neuer Mensch“-Identität 23-jährig gefunden wurde, und bis zum Sommer 1919 alle seine künstlerisch-literarisch-erzieherischen Ziele verwirklicht werden konnten, wurde durch den Sturz der Räterepublik mit einem Schlag alles zunichte gemacht. In Wien angekommen musste er sowohl seine „Neuer Mensch“-Vorstellung, als auch den Duktus seiner Texte radikal umstrukturieren, da sein oft abgegebenes Versprechen einer kommenden „irdischen Erlösung für die arbeitenden Massen“ (alles war schlecht – alles wird gut) nicht eingelöst werden konnte. Das heißt, dass er zwei „neue Mensch“-Vorstellungen im Poem reflektieren musste. Naturgemäß wird der ersten Wandlung viel mehr Platz eingeräumt. Dem für die Avantgarde-Dichtung von Kassák charakteristischen christlich-religiösen Beziehungsgeflecht entsprechend werden die Höhepunkte mit Erlösungs-Metaphorik beschrieben. Zum einen seine „Heilung“ von der Krankheit „alter Mensch“ in Brüssel: „* da fiel mir ein buckel vom rücken *“, zum anderen seine „Berufung“ durch die Flammenzungen, bzw. der Taube eines profanen Heiligen Geistes: „* ein blonder towarisch noch ganz kind sprach * flammen blühten aus seinem mund und seine hände flatterten wie rote tauben *“. Nun, 1922 musste die enge Bindung an die siegreiche russische Revolution neu formuliert werden. Dies geschieht im Schlussteil des Poems durch zwei stark betonte Negationen, ung. „[ez] nem jelent semmit“, das vorherige Bild, die vorangegangene Behauptung „bedeuten nichts“ – von Robert Stauffer beide Male in dieser Form ins Deutsche übersetzt. Durchwegs alle neueren Aufsätze interpretieren dies als dadaistische Rücknahme, Annullierung, als Sinn-Destruktion.¹⁸ Doch „nem jelent semmit“ hat darüber hinaus im Ungarischen auch noch die Bedeutungen ‚heißt nichts‘, ‚macht nichts‘, ‚es folgt nichts daraus‘, ‚hat keine Konsequenzen‘, ‚ist uninteressant‘ usw. Endre Gáspár, der den Text 1923 ins Deutsche übertrug und zum engsten Wiener Kreis von Kassák gehörte, übersetzte „nem jelent semmit“ das erste Mal mit „hat nichts zu bedeuten“, das zweite Mal mit „es ist ganz belanglos“. Die Unterschiede zwischen ‚bedeutet nichts‘ und ‚hat nichts zu bedeuten‘, bzw. ‚bedeutet nichts‘ und ‚es ist ganz belanglos‘ markieren eine beträchtliche semantische Abweichung,

17 Blaeulich, Max (Hg.): Lajos Kassák: Das Pferd stirbt und die Vögel fliegen aus. Aus dem Ungarischen von Robert Stauffer. Klagenfurt: Wieser 1989 und in: Derék 1996, S. 315-331. Die 1923er Übersetzung von Endre Gáspár in: Ma-Buch. Berlin 1923.

18 S. dazu auch: Bernáth, Árpád – Csúri, Károly: Die sozialistische Avantgarde und der Problemkomplex Postmoderne – Zu einem Gedicht von Lajos Kassák, „A ló meghal a madarak kirepülnek“ (Das Pferd stirbt die Vögel fliegen aus). In: Fischer-Lichte, Erika / Schwind, Klaus (Hg.): Avantgarde und Postmoderne. Tübingen 1991, S.161-189.

die vom Zeitgenossen Gáspár auch richtig gedeutet wurde: Statt Sinnverweigerung oder Sinnnegierung werden die Konsequenzen der vorangegangenen Behauptungen in Frage gestellt. Das unbestreitbare Scheitern soll nicht als notwendig und unausweichlich erfolgreiches Aufgeben, sondern als Auslöser einer notwendigen Neudefinition verstanden werden. Sehen wir uns das eingangs angeführte Zitat etwas ausführlicher an:

* und wer morgens aufbricht unsicher ob er abends heimkehrt * der ist am glücklichsten wenn er eine wendbare haut hat * denn wer könnte schon über sich hinwegsehen * was wir aufstellen das ist aufgestellt * aber was wir aufstellen bedeutet nichts [hat nichts zu bedeuten] * die flüsse sind bereit in stücke zu brechen wenn sie sich beeilen wollen * (Stauffer).

Nachdem die in Ungarn „aufgestellte“ Aktivisten-Identität und der expressionistisch-aktivistische Stil ihre Gültigkeit verloren haben, erfolgte in Wien eine Umdeutung des „neuen Menschen“ als „kollektives Individuum“ und im Interesse eines literarischen Weiterkommens wurden Versflüsse und Bildersprache in Stücke gebrochen. Kassáks „kollektives Individuum“ war verkürzt gesagt eine Art Botschafter für die Arbeitenden. Ein Künstler oder Literat, der zwar seiner revolutionären Gesinnung nicht abschwört, doch in erster Linie dafür da ist, um sowohl als Künstler als auch als Mensch beispielgebend-erzieherisch zu wirken. Auch dafür findet sich im Poem eine Anspielung. In Paris, am Ziel ihrer Reise angekommen, ruft der Ich-Erzähler euphorisch sich und seinem Reisegefährten zu: „* stecke dir die Flügel an mein freundchen * stecke dir die flügel an * morgen gehen wir zu grisette * morgen werden wir auf dem boulevard italien austern essen und uns die elektrischen vögel anschauen *“ Buch III. seiner monumentalen Autobiographie (*Egy ember élete* [„Ein Menschenleben“]; Buch I-VIII.), die Kassák gegen Ende seiner Wiener Emigration zu schreiben begann, ist eine wesentlich weiter gefasste Prosavariante des Poems: *Als Vagabund unterwegs* handelt ebenfalls vom 1907er [1909er]-Fußmarsch nach Paris.¹⁹ Dort ist freilich nicht von Paris-Euphorie und beschwingtem Austern-Essen die Rede, im Gegenteil, letzteres wird als eine schwere Prüfung beschrieben. Für den im Binnenland Europas aufgewachsenen jungen Arbeiter waren die glitschigen Austern ein Gräuel, die er aus freien Stücken nie zu sich genommen hätte. Als er aber bemerkte, dass ihn sein Gastgeber, ein Bildhauer, gerade darum eingeladen hat, um ihn als ungehobelten Tölpel, als blöden Proleten zu desavouieren und zu verspotten, überwand er seinen Ekel und verspeiste die Tiere.

Aber mein Gott, was hält der Mensch nicht alles aus! Seelenruhig griff ich nach der zweiten Muschel, drückte Zitronensaft darüber und schluckte sie hinunter. Ich sah den Bildhauer erwartungsvoll an. Aber er sagte kein Wort. In diesem Augenblick hatte ich das Gefühl, rund zwanzig Meter über ihm zu sitzen.²⁰

19 Kassák, Lajos: *Als Vagabund unterwegs* (Titel des ung. Originals: *Csavargások*). Budapest 1979.

20 Ausführliches Zitat mit Kommentar in: Deréky, Pál: *Ungarische Avantgarde-Dichtung in Wien 1920-1926*. Wien / Köln / Weimar 1991, S. 56-57.

Bereits im Poem erfolgt eine funktionale Trennung des Ichs in einen privaten und in einen öffentlichen Teil. Der private Teil des Ich-Erzählers ist vollkommen nebensächlich. Alles was ihm gegeben ist, wird als unabänderlich, infolge dessen als nicht der Rede wert angenommen. Der öffentliche Teil des Ichs wird „geheilt“ und „berufen“, der private bleibt farblos; weder schön noch hässlich, weder klein noch groß, tritt er als Objekt der Leserbegierde nicht in Erscheinung. Farbe und Bewegtheit bekommt es nur als kollektives Individuum, als Künstler, als Sachverständiger der Arbeiterklasse für Fragen der Bildung und der Kunst. Es ist zwar das private Ich, das siegreich die Probe des feinen Lebens besteht, die Austern werden aber nicht gegessen, um seiner Eitelkeit zu schmeicheln, sondern um die Höherwertigkeit eines kollektiven Individuums zu demonstrieren. Müßig zu sagen, dass diese hochartifizielle Einstellung sich nicht lange pflegen ließ: Sie ist kurz nach Kassáks Rückkehr (infolge einer Amnestie im Herbst 1926) nach Ungarn sowohl als Bildungs- als auch als Dichtungsideal zusammengebrochen.

Der „neue Mensch“ entsteht in Robert Müllers Tropen explizit als Folge einer Wiedergeburt, in *Das Pferd stirbt und die Vögel fliegen aus* einmal als Folge einer „Bekehrung“ – in gewissem Sinne auch eine Wiedergeburt – und das zweite Mal als Ergebnis hochkomplexer Überlegungen, d. h. auf spekulative Art und Weise. Beide Werke können also mit einigem Recht doch als Entwicklungsgeschichten bezeichnet werden. Beide sind formal Reisebeschreibungen, aber weder in der einen noch in der anderen interessiert der Verlauf der Reise. Auch die bestandenen Abenteuer sind nur schmückendes Beiwerk: Es sind Reisen ins eigene Innere, Bewusstseinsreisen, Erkundungen der Strukturierbarkeit des eigenen Ich. „* ich sah paris und ich sah nichts *“ – steht am Schluss des Poems, und Müllers Roman endet mit dem Satz: „Wenn man aber den Menschen der Zukunft fragen wird, ob er schon in den Tropen gewesen sei – ah, was Tropen, sagt er, die Tropen bin ich!“ Tatsächlich sind „Paris“ und sind „Tropen“ nur Tropen, bildliche Bezeichnungen für Orte, die zu erreisen im übertragenen Sinn das eigene (neue) Ich zu erreisen heißt²¹. Nach vollbrachter Arbeit kehren die Reisenden beider Werke in ihre Heimatstädte zurück. Ihre Verfasser kehren ebenfalls nach Wien bzw. Budapest zurück, und beginnen sofort die in ihnen erstarkten Gewissheiten in die Tat umzusetzen.

21 Als „neutrale“ Vergleichsgrundlage könnte z. B. das Werk des im sizilianischen Caltanissetta ebenfalls 1887 geborenen Edelmannes Pier Maria Rosso di San Secondo herangezogen werden. Sein 1917 erschienenes Werk *La Fuga* („Die Flucht“), eine Art desillusionierter Bildungsroman, handelt von seiner 1907er Reise nach Holland. P. M. Rossos Städte werden jedoch mit einer sarkastischen Zivilisationskritik dargestellt, die nichts Präskriptives oder Messianisches mehr an sich hat. Seine „neuen Menschen“ werden zwar individuell erfasst, doch allemal als zur Gattung „Massenmensch“ gehörend charakterisiert. S. dazu: Biccari, Gaetano (Hg.): P. M. Rosso di San Secondo: *Wedekind in der Klosterstraße. Feuilletons aus dem verrückten Berlin [1928-1932]*. Berlin 1997.

Urwald-Müller organisiert die Wiener „Neukunst“ dynamisch wie ein amerikanischer Geschäftsmann, Tramp Kassák als selbst ernannter Botschafter der Massen die Budapest-„Neukunst“ eher messianisch.²² Ihre Jahre später verfassten Arbeiten zeigen die gleichen Verschiebungen, die gleichen Transformationsprozesse im Freudschen Es-Ich-Paradigma. Das unbewusste Es wurde bereits mit dem Entschluss zu verreisen zum Ich. Nach Abschluss der Reisen waren jedoch Teile der Ich-Kompetenz wieder an ein Es abzugeben: An den Urwaldmenschen (an die „Natur“) bzw. an das kollektive Individuum. In beiden Fällen deshalb, um gesteigerte Breitenwirkung erzielen zu können. Aber als sie Anfang der 20er Jahre in Wien der Arbeit des jeweils anderen begegneten, mussten beide feststellen, dass Urwaldmensch und kollektives Individuum nichts miteinander anfangen konnten, ja einander eher abstoßend fanden. Kassák muss Müller (der zu dieser Zeit vom „Bolschewik“ immer mehr zum „Gentleman“ mutierte) als ein gefährlicher kommunistisch-messianischer Sektierer vorgekommen sein, und er wurde von Kassák höchstwahrscheinlich als ein kruder kapitalistischer Verleger, hemmungsloser Individualist und Egoist gesehen, als ein Feind und Ausbeuter der Arbeiterklasse. Mögen sie sich beide zur selben Zeit und in der gleichen Stadt als Aktivisten bezeichnet haben, die Inkompatibilität ihrer Aktivismus-Auffassungen war tatsächlich eine endgültige, eine irreparable. Robert Müller und Kurt Hiller wahrten nach 1919 freundliche Distanz, Müller und Kassák waren einander fremder, als Za(o)na und Josephine Baker, als das Kollektive Individuum und ein KP-Bezirksgruppensekretär.

22 Kassák bewahrte Zeit seines Lebens eine große Sympathie für schriftstellerisch begabte Tramps. Davon zeugen seine belletristischen Biographien von Maxim Gorki, Jack London und Panait Istrati In: Kassák, Lajos: Csavargók, alkotók („Landstreicher, schöpferische Menschen“). Budapest 1975.

Wirkung eines sieben Jahre dauernden Ortswechsels Zur ungarischen Avantgarde in Wien aus feldtheoretischer Perspektive

Im folgenden Vortrag möchte ich ein paar Thesen aus meinen bisherigen Studien zum Thema Ungarische Avantgarde in Wien aufgreifen und als Arbeitshypothesen einer umfangreich angelegten Untersuchung zur Diskussion stellen. Dabei soll die Problematik von der Perspektive der Position des Autors im literarischen Feld, der Produktionsbedingungen der Kunstwerke und des Habitus umrissen werden.

Wie alle meine bisherigen Untersuchungen knüpft auch dieser Vortrag hauptsächlich an die Theorie des Feldes nach Pierre Bourdieu an: an eine großteils empirisch fundierte Theorie, die unter anderem daran erinnert, dass die „Wirkung“ der Kunst auf die Kunst – und im Prinzip auch der „Transfer“ der Kunst oder der Kultur – ohne ein Einwirken ihrer eigentlichen „Schöpfer“, des Autors, des Verlegers, des Kritikers wohl kaum stattfinden kann.¹

Man muß nur einmal die verborgene Frage stellen, um sogleich zu sehen, daß der Künstler, der das Werk schafft, selbst innerhalb des Feldes erschaffen wird: durch alle jene nämlich, die ihren Teil dazu geben, daß er ‚entdeckt‘ wird und die Weihe erhält als ‚bekannter‘ und anerkannter Künstler – die Kritiker, Schreiber von Vorworten, Kunsthändler usw.²

Das folgende Beispiel vermag diese These vielleicht ein bisschen zu verdeutlichen. Im Werbe-Text eines sehr berühmten Verlags sind u. a. folgende Sätze zu lesen. Der auf der zweiten Seite der Romanausgabe abgedruckte Kurztext beginnt mit einem Zitat aus der *New York Times*: Der Titel „ist die größte Schöpfung unter den Romanen des zwanzigsten Jahrhunderts“. „Nach Gott“, so der dem berühmten Roman entnommene Satz des Verlegers, „hat Shakespeare am meisten geschaffen“. „Nach Shakespeare“, „fügt man anschließend hinzu, hat dieser Schriftsteller „am meisten geschaffen“.³

Die dem Ulysses beigemessene „Bedeutung“ ist zwar in erste Linie ein Produkt der im literarischen Feld stattfindenden Fachauseinandersetzungen, doch spielen dabei „außerliterarische“ Faktoren (z. B. die Medien) eine nicht zu unterschätzende Rolle. Verursacht durch die Anspielung auf ‚Gott‘ und auf die ‚New York Times‘, werden dem literarischen Diskurs zusätzliche „Klassifizierungssysteme aus dem Bereich der Macht hinzugefügt.

1 Vgl. Bourdieu, Pierre: Die Regel der Kunst. Frankfurt am Main 1999, S. 318.

2 Ebd., S. 271.

3 Vgl. Kurztext zum Roman: Joyce, James: Ulysses. Frankfurt am Main 1996, S. 2.

Eine umfassende, auch die im zitierten Beispiel vorkommende Problematik aufgreifende Untersuchung künstlerischer Werke hätte über die Analyse des Machtfeldes hinaus, sowohl die intertextuellen Verknüpfungen des zu untersuchenden Werkes zu anderen Werken als auch die Struktur⁴ des literarischen Feldes bzw. die vom Autor darin eingenommene Position zu den anderen Autoren zu (re-)konstruieren; ein Vorgang, dessen Grund mit Bourdieu in der zwischen den zwei Räumen vorliegenden Homologie zu verorten ist, u. a. darin, dass zwischen den im Werk unternommenen Positionierungen (zum Beispiel die Wahl einer bestimmten Gattung oder Thematik) und der in der entsprechenden Zeit dem Autor zukommenden Stellung im literarischen Feld bestimmte Zusammenhänge vorliegen. Die literarischen Mittel und Interessen eines arrivierten Autors zum Beispiel hängen mit seiner prominenten Stellung, seiner hohen Anerkennung zusammen:

Der Prozeß, der die Werke im Gefolge hat, ist das Produkt des Kampfs zwischen den Akteuren, deren Interessen sich je nach ihrer Position im Feld, die von ihrem spezifischen Kapital abhängig ist, auf den Erhalt, das heißt auf Routine und Routinisierung, oder auf die Subversion richten, welche häufig im Gewand der Rückkehr zu den Ursprüngen, zur ursprünglichen Reinheit, und der häretischen Kritik auftritt.⁵

Das Schlusskapitel einer feldtheoretisch angelegten Untersuchung der Kunstwerke ließe sich auf die (Re-)Konstruktion des Habitus zuspitzen; auf eine Auseinandersetzung, die den Zusammenhang zwischen den in einem bestimmten Feld jeweils eingenommenen Positionen des Autors (oder der Autorin), die immanente Struktur seiner Werke und die in das literarische Feld herein geholten „Dispositionen“ (Herkunft, Bildung usw.) des Autors zum Gegenstand hätte. Unter dem Habitusbegriff ist eine Art „vereinheitlichendes“, routinehaft zum Einsatz kommendes System der Dispositionen einer Person zu verstehen:

Als Produkt der Geschichte produziert der Habitus individuelle und kollektive Praktiken, also Geschichte, nach den von der Geschichte erzeugten Schemata; er gewährleistet die aktive Präsenz früherer Erfahrungen, die sich in jedem Organismus in Gestalt von Wahrnehmungs-, Denk und Handlungsschemata niederschlagen und die Übereinstimmungen und Konstanz der Praktiken im Zeitverlauf viel sicherer als alle formalen Regeln und explizite Normen zu gewährleisten suchen.⁶ [...] [D]a der Habitus eine unbegrenzte Fähigkeit ist, in völliger (kontrollierter) Freiheit Hervorbringungen – Gedanken, Wahrnehmungen, Äußerungen, Handlungen – zu erzeugen, die stets in den

4 Zur Ermittlung der Struktur ließen sich u.a. folgende Merkmale heranziehen: Welchen literarischen Gattungen kommen ‚hohe‘ bzw. ‚niedere‘ Anerkennung in einer bestimmten Zeit im Feld zu? Von welcher Seite der Macht (Staat, Akademie, Verleger usw.) muss eine Anerkennung kommen, bis ein Autor als anerkannt gilt? Wie hoch oder niedrig darf die Zahl der Leser sein, oder bei welchem Verlag und wie oft muss jemand publizieren, damit er oder sie als anerkannt gilt?

5 Bourdieu, Pierre: *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*. Frankfurt am Main 1998, S. 64.

6 Bourdieu, Pierre: *Sozialer Sinn*. Frankfurt am Main 1993, S. 101.

historischen und sozialen Grenzen seiner eigenen Erzeugungen liegen, steht die konditionierte und bedingte Freiheit, die er bietet, der unvorgesehenen Neuschöpfung ebenso fern wie der simplen mechanischen Reproduktion ursprünglicher Konditionierungen.⁷

Das ungarische Avantgardesubfeld in Wien

Nach dem Zusammenbruch der Räterepublik wanderten Ungarns linksstehende Politiker, Intellektuelle und Künstler mehrheitlich nach Wien aus. Vorwiegend die aus heutiger Sicht als „bedeutend“ eingestuften Künstler unter ihnen haben es geschafft, ihre literarische Arbeit fortzusetzen und sogar zu erweitern: Nicht länger als zwei bis drei Jahre dauerte es, bis in ihren Werken wesentliche Änderungen deutlich wurden und es in der Folge zu Änderungen in der gesamten Struktur des literarischen Feldes Ungarns kam. Es trat vor allem bei Kassák ein Wandel in der Kunstauffassung ein, die durch die Abwendung von der engagierten Kunst und der „Hinwendung zum 'Abstrakten'“ gekennzeichnet ist.⁸

Zur Erforschung dieses durchaus einmaligen Phänomens der österreichischen und ungarischen Kunstgeschichte, unter anderem des Umstandes, dass im Exil die künstlerische Tätigkeit nicht nachließ, sondern gesteigert werden konnte, reicht es weder aus, von der gemeinsamen Geschichte dieser beiden Länder auszugehen, noch würde ein a-historischer, rein auf der Werkstruktur basierender Zugang, die vorgegebene Problematik lösen können. Vergegenwärtigt man sich jedoch, dass bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts der westeuropäische, allen voran der französische Kunstbetrieb den Konflikt zwischen der *L'art pour l'art* und der Avantgarde hinter sich hatte und (im Zuge weiterer Differenzierungen) ein eigenständiges *Avantgardefeld* entstanden war,⁹ so ist damit ein Kontext abgesteckt, der sich als Ausgangsbasis für die gestellte Problematik zu eignen scheint. Diese Ausgangsbasis ist das in Wien vom *Ma-Kreis* zum Teil vorgefundene und zum Teil mitgestaltete literarische Subfeld der transnationalen Avantgarde im allgemeinen; ein autonomer künstlerischer Raum, in dem zuallererst eine Konkurrenz zwischen den etablierten und den nicht-etablierten Avantgardisten stattfand.

Das künstlerische Feld lässt sich auf zwei umfangreiche Subfelder unterteilen: auf das „Subfeld der limitierten Produktionsweisen“ und auf das der „Großproduktion“. „Orthogonal zu diesem Hauptgegensatz verläuft ein sekundärer, die Qualität der Werke und die soziale Zusammensetzung des entsprechenden Publikums abbildender Gegensatz. Am Pol der größten Autonomie, das heißt bei den Produzenten für Produzenten, wird er von der etablierten Avantgarde (in den Achtzigerjahren zum

7 Ebd., S. 103.

8 Vgl. Deréky, Pál (Hg.): *Lesebuch der ungarischen Avantgardeliteratur*. Wien / Budapest 1996, S. 61.

9 Vgl. Bourdieu, Pierre : *Das Feld des Fin de siècle*. In: Bourdieu 1998, S. 66-69.

Beispiel den Parnassians und in geringerem Maße den Symbolisten) und der kommenden Avantgarde (den Jungen) bzw. der alternen, aber nicht etablierten Avantgarde gebildet [...]»¹⁰

Als Gegenstand der geplanten ausführlichen Untersuchung soll ein innerhalb des gesamten transnationalen Avantgarderaum 1920 in Wien entstandenes und 1927 in Budapest zerfallenes Avantgarde-Subfeld rund um Lajos Kassák definiert werden; ein relativ autonomer Raum, in dem die Verteilung der Positionen eine völlig neue Form annahm: Während vor 1920 Lajos Kassák und seine Verbündeten in der Hierarchie der Positionen (des gesamten literarischen Feldes Ungarns) eine untere, „häretische“ Position einnahmen, rückten sie in diesem, von den Exilavantgardisten gegründeten neuen literarischen Subfeld auf die obersten Positionen auf. Entsprechend den mit dieser neuen Stellung einhergehenden allgemeinen Interessen, richteten sie sich nicht mehr gegen die etablierten Künstler der klassischen Moderne Ungarns, sondern auf den Erhalt ihrer erreichten Position, die hauptsächlich von den „Attacken“ der nicht etablierten Avantgardisten, den Vertretern der Tendenzkunst oder des Proletkultes, u. a. von Erzi Újvári, Sándor Barta, Aladár Komját und Béla Uitz belegt und gefährdet war. Ihre unmittelbaren Konkurrenten, waren nun jene Avantgardekünstler, die sich – gerade wegen ihrem Hang zur Heteronomie – nicht etablieren konnten. Es handelt sich um Künstler, denen diese nun etablierte Avantgarde Kassáks, sein Konstruktivismus, wiederum als bürgerliche L'art pour l'art verdächtig und somit zu bekämpfen galt.

Der Kunstmarkt und das Kunstwerk

Werden gegenwärtig die in Wien produzierten Werke Kassáks den bedeutendsten der ungarischen Literatur zugeordnet, so wird der Ursprung einer solchen Argumentation in dem Autonomieprinzip zu suchen sein. Zwar impliziert die Autonomie der Kunst einen wichtigen Faktor ihrer eigenen Qualität, doch gleichzeitig auch jenen Standpunkt, der die Kunstproduzenten und Kunst-Klassifizierer (-Kritiker, -Historiker usw.) miteinander verbindet oder, wenn dieses gemeinsame Klassifizierungssystem fehlt, eben trennt. Die Herkunft dessen, was die zeitgenössischen Beobachter in den in Wien produzierten Werken eher (als in den davor oder danach entstandenen) anspricht, lässt sich in den seinerseits von Kassák vorweggenommenen und den heute geltenden Kunstprinzipien lokalisieren.¹¹ In Prinzipien allerdings, die (wie alle anderen auch) auf bestimmten zeitlich und räumlich begrenzten sozialen Übereinkünften beruhen: „Wenn die Dinge und die Köpfe (oder das Bewusstsein) unmittelbar aufeinander abgestimmt sind“, führt Bourdieu

10 Ebd., S. 67.

11 Zum Beispiel die Bevorzugung der Form gegenüber dem Inhalt.

aus, „das heißt wenn das Auge Produkt des Feldes ist, auf das es sich bezieht, erscheint ihm dieses Feld mit allen von ihm angebotenen Produkten als unmittelbar mit Sinn und Wert versehen.“¹² (Im Gegensatz zur aktuellen Situation haben Kassáks zeitgenössische Kritiker seinen konstruktivistischen Werken wenig Sinn und Wert beigemessen.)

Selbstverständlich misst man ihm nicht von allen Standpunkten aus den gleichen Wert zu, dennoch gilt das Poem *das pferd stirbt und die vögel fliegen aus* als eine gut gelungene Vorwegnahme dessen, was im heutigen Kunstbetrieb im Allgemeinen Geltung hat. Das Gedicht ist abstrakt und anscheinend interessant genug, um diverse Interpretationen in Gang zu setzen. Einen Eckpfeiler zahlreicher Auseinandersetzungen bildet die Frage, ob es sich bei diesem Werk um die Erzählung der eigenen Entwicklung des Autors oder um eine Fiktion handelt.

Im Gedicht *das pferd stirbt und die vögel fliegen aus* ist das „Ich“ noch relativ einheitlich konstruiert: „Als Ich-Dissimulation kann sie [die Situierung] nicht bezeichnet werden, geht es doch“, führt Pál Deréky (ohne darauf weiter einzugehen) aus, „um die Beschreibung der eigenen Entwicklung.“¹³ In seiner Kritik an der „Bernáth-Csúri-Analyse“¹⁴ hebt Ernő Kulcsár-Szabó unter anderem hervor, dass es in diesem Poem nicht (wie die das Autorenpaar betont) um die Konstruktion eines „aufbauenden“ Prozesses des „Zum Dichter-Reifens“ gehe, sondern im Gegenteil, in das Gedicht wird „das Paradigma einer *abbauenden* Konstruktion eingeschrieben“.¹⁵ Während das Autorenpaar in der im Poem geäußerte Aussage „ich bin LAJOS KASSÁK“ gleich ein einheitliches, „das großartige Bild des Bewusst-Werdens eines absoluten Dichter-Bewusstseins“ sieht, bedeutet dasselbe für Kulcsár „einen bloßen Eigennamen“, ein sich von allen Rollen losgelöst habendes, im Raum des Werkes agierendes Subjekt, eine fiktive Figur, der kein „Gesicht“ zu verleihen ist.¹⁶

Obwohl zahlreiche Indikatoren dagegen sprechen kann man sich kaum darüber hinwegsetzen, dass dieses Gedicht doch Merkmale aufweist, die an die (selbst)biographische Schreibweise erinnern. Die von Károly Csúri und Árpád Bernáth thematisierte „Entwicklungslinie“ – der Entwicklungsweg vom „Kassákchen“ zu „Lajos Kassák“ – kann

12 Vgl. Bourdieu, Pierre: Die historische Genese einer reinen Ästhetik. In: Wulf, Ch.: Praxis und Ästhetik. Frankfurt am Main 1993, S. 18.

13 Vgl. Deréky, Pál: Ungarische Avantgarde-Dichtung in Wien 1920-1926. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 1991, S. 56.

14 Mit dieser Bezeichnung bezieht sich Kulcsár auf die zwei ausführlichen Analysen des Gedichtes des Autorenpaares: Vgl. Csúri, Károly: A Kassák-vers embléma szerkezete. Sowie Bernáth, Árpád: A motívum-struktúra és az embléma-struktúra kérdéséről, in: Formateremtő elvek a költői alkotásban. Budapest 1971, S. 439-501.

15 Vgl. Kulcsár-Szabó, Zoltán: Az elidegenített nyelv „beszéde“ (Die „Rede“ der entfremdeten Sprache). In: Kabdebó, Lóránt u. a. (Hg.): Tanulmányok Kassák Lajosról. Újraolvasó-sorozat. Budapest: Anonymus 2000, S. 28.

16 Ebd., S. 27-28.

durchaus als Indikator für eine mehr oder minder linear konstruierte Lebensgeschichte gelesen werden.¹⁷

Tatsache ist es, dass Kassák bereits in Wien, etwa zwei Jahre nach der Entstehung des Poems angefangenes selbstbiographisches Prosawerk, genauer, dessen entsprechender, den Fußmarsch nach Paris schildernder Teil, gänzlich in Kontrast zu diesem Gedicht steht und im Zeichen des Glaubens an die lineare Konstruierbarkeit der eigenen Lebensgeschichte einzuordnen ist.

Es liegen nachvollziehbare Argumente vor, um die Annahme zu bestärken, dass Kassáks zuerst entstandene „Lebensgeschichte“ (das Poem) deswegen so ausfiel, wie sie ausfiel, nämlich dadaistisch und im Grunde anti-biographisch, weil sie 1922 in seiner eigenen Zeitschrift (2 x 2), für eine kleine avantgardistisch interessierte Leserschaft angeboten wurde; die einfacher konstruierte Lebensgeschichte (das Prosawerk) bot er hingegen – entsprechend dem in der Zeit in Ungarn vorherrschenden literarischen Feldzustand – dem traditionelleren *Nyugat*(-Leser) an.¹⁸ (Eine der Grundlegenden Eigenschaften des Habitus liegt eben darin, eine derartige Handlung ohne Kalkül zu vollstrecken.)

Ergänzung

Nach der Präsentation dieses Vortrages sind vier Jahre vergangen. In dieser Periode konnte einiges von dem oben geschilderten Forschungsvorhaben realisiert und veröffentlicht werden. Als Ergänzung möchte ich aus meinen letzten zwei Projekten eine kurze Zusammenfassung anschließen.

Für die für eine Interpretation einer Erzählung oder eines Romans erforderliche Selektivität des Kontextes bedarf es nach diesem Konzept auch der Untersuchung des Zusammenhangs zwischen dem Raum der Werke (etwa die Analyse von Form, Handlung oder Rolle, Status, Identität der Protagonisten) und dem Raum des Autors. Wobei sich die Analyse des Raums des Autors hier aus folgenden Arbeitsschritten zusammensetzt: a) aus der Rekonstruktion des primären Habitus, b) der Struktur des Feldes, in dem

17 Es lassen sich zwei weitere Argumente dazu anführen: (a) Die im Gedicht angewandte Verfahrensweise („Kassákchen“/„Lajos Kassák“) erinnert an Sándor Petőfis ähnlich aufgestellte Formel: an die lineare Entwicklung von „Kukorica Jancsi“ zu „János Vitéz“; (b) Kassáks nach dem Gedicht entstandenes selbstbiographisches Prosawerk – (auf Deutsch) „Als Vagabund unterwegs“ – steht entstehungsgeschichtlich wie auch inhaltlich in unmittelbarem Zusammenhang mit der Existenz dieses Poems.

18 Mehr dazu in: Péter, Zoltán: Von der Spitze eines autonomen Feldes. Entwurf eines Interpretationsmodells am Beispiel eines Avantgarde-Gedichtes von Lajos Kassák. In: Hungarian Studies 2 (2003).

der betreffende Künstler oder die betreffende Künstlerin in der zu untersuchenden Zeit wirkte, c) der darin eingenommenen Positionen und des nach jahrelangem Wirken im Feld entstandenen sekundären oder Künstler-Habitus. Die Erschließung insbesondere des primären Habitus scheint indes aufschlussreich zu sein, weil er über eine ganze Reihe von den sich in der Kindheit und in der Jugend angeeigneten sozialen Dispositionen sowie individuellen Neigungen Auskunft gibt; die, trotz maßgeblicher Determinationen nach dem Beitritt zu gleich welchem der sozialen Felder auch in den Werken individuelle Spuren, Differenzen zurücklassen. Die einfachste Erklärung für das Einbeziehen der objektiven Positionen des Autors (an der Anzahl der Buchveröffentlichungen und sämtlicher Anerkennungen, am Zitationsindex usw. gemessen) in die Werkinterpretation liegt darin, dass die in z. B. einer Erzählung geäußerten Stellungnahmen eines Protagonisten und überhaupt die Art und Weise des Werkes, sowohl nach ihrer Form als auch nach dem Inhalt, je nach besetzten Positionen (hoch/niedrig/etabliert/kommend) des Autors mehr oder minder verschieden ausfallen.

Mit Kassák betrat 1915 eine willensstarke, rebellisch und kämpferisch nach oben strebende, schöpferische Person aus der Arbeiterklasse das literarische Feld der limitierten Produktion Ungarns, und in seiner 15 Jahre umfassenden avantgardistischen Schaffensperiode veränderte er es maßgebend. Denn er baute darin eine neue und wirksame, d. h. für die nachkommende Künstlergeneration unumgängliche, Position, die der avantgardistischen Kunst, aus. Er hatte vor dem Exil zugleich mindestens auf zwei sozialen Ebenen gewirkt: in der Literatur und in der Arbeiterbewegung bzw. -Bildung. Die im Exil sich ergebenden neuen Umstände und dazu seine persönlichen Erfahrungen aus der Räterepublik haben dazu geführt, dass seine Tätigkeit im Exil praktisch auf die Kunst und auch innerhalb derer nahezu gänzlich auf die Avantgarde beschränkt blieb. Es entstand von heute auf morgen eine neue Situation, die äußeren, sozialen und politischen Bedingungen der avantgardistischen – und damit auch seiner – Kunst hatten sich etwa ab 1922 bedeutend verändert. Seine in die Kunst investierte Energie und Zeit wird im Exil die zuvor für das Soziale und Politische aufgebraachte deutlich übersteigen. All diese Änderungen – der Wegfall früherer machtspezifischer, intellektueller Einschränkungen bzw. Möglichkeiten, die Stilllegung der Aktivitäten in der Arbeiterbewegung und der Beitritt in neue Strukturen im Zuge des Exils – hatten auch eine Wandlung seiner Kunst, mithin seine Distanzierung vom Aktivismus und eine Annäherung zum Konstruktivismus, d. h. zu abstrakteren Ausdruckformen, zur Folge. Kassáks Orientierung ging auch nach 1920 mehr oder minder geographisch überallhin, wo es Avantgarde gab, sein Interesse galt jedoch immer mehr den rationalistisch-konstruktivistischen als den lyrischen, gefühlsbetonten expressionistischen Avantgardebewegungen. So landete er in der Schlussphase seiner avantgardistischen Periode beim Konstruktivismus und stand dabei der De-Stijl- und Bauhaus-Bewegung relativ nah. 1925 sah er die „neue Kunst“

in der Architektur konzentriert und verwirklicht. Dies belegen unter anderen seine Abhandlung „Az új művészet él“ [Die neue Kunst lebt] und die letzte Ausgabe der *Ma*, eine Sondernummer in deutscher Sprache, die sich ausschließlich mit den deutschsprachigen Architekten um die Arbeitsgemeinschaft „Das junge Schlesien“ beschäftigt, deutlich.

Kassák wurde im Exil kein Architekt, er hat aber interessanterweise seine aus der Kindheit stammende Neigung, zu malen, im Exil wiederentdeckt. In dieser Wende – wofür gewiss einige Aspekte aufzuzählen wären – äußert sich nicht allein seine erste künstlerische Neigung, sondern so wie unter dem Titel „Bildarchitektur“ in den 20er-Jahren gemalte Bilder zu sehen sind, erinnert einiges an seinen ersten Beruf, an die „schlichte“, aber anscheinend sehr prägende Welt oder Habitus der Schlosserei und ihre Instrumente.¹⁹

Ma war die einzige Avantgardezeitschrift Österreichs, die dem Dadaismus und dem Konstruktivismus gegenüber positiv gestimmt war und einen maßgeblichen Bekanntheitsgrad in der internationalen Avantgardeszene der 1920er-Jahre erlangen konnte. In der Periode zwischen 1910 und 1925 bestand die literarische Avantgarde Österreichs aus insgesamt 53 meistens kurzlebigen Periodika und Anthologien.²⁰ Von diesen Organen weisen mindestens 33 einen expliziten Bezug zu den Ismen auf. In keiner einzigen zwischen 1910 und 1925 herausgegebenen literarischen Zeitschrift des österreichischen Aktivismus und Expressionismus lassen sich jedoch Verknüpfungen zum Konstruktivismus nachweisen. Zweifelsohne handelt es sich um einen äußerst bemerkenswerten Umstand mit vielen und komplexen Fragen. Zum Beispiel: Wie war der gesamte Kunst- und Literaturbetrieb der Moderne Österreichs konstituiert, dass Konstruktivismus und Dadaismus, die doch alle Nachbarländer, wenn auch in unterschiedlicher Intensität, erfasst hatten, in der Literatur keinen und in der bildenden Kunst sowie in der Architektur äußerst wenig Platz hatten?

Tatsächlich deutet alles darauf hin, dass diese beiden Ismen in der österreichischen Literatur und Kunst erst nach dem Zweiten Weltkrieg wirklich heimisch werden. Der Kunstbetrieb der Moderne war anscheinend doch derart subjektbezogen und traditionstreu oder im viel zitierten Habsburger-Mythos verwickelt gewesen, dass darin eine derart objektivistische, antitraditionelle und internationale Orientierung, wie es der Konstruktivismus nun einmal war, keinen Platz hatte. Anscheinend hat die Künstler Österreichs jene Realität, die der philosophische Konstruktivismus außerhalb des Subjekts ortet, damals nicht interessiert. Und auch die gewiss oft illusorischen Ambitionen der

19 Mehr dazu Péter, Zoltán: Die Habe Lajos Kassáks im Dezember des Jahres 1919 auf dem Weg nach Wien. In: Wessely, Anna / Kokai, Károly / Péter, Zoltán (Hg.): *Habitus, Identität und exilierte Dispositionen*. (In Druck bei Nemzeti Tankönyvkiadó 2008, S. 103-121).

20 Vgl. Wallas, Armin A.: *Zeitschriften und Anthologien des Expressionismus in Österreich. Analytische Bibliographie und Register*. Bd. 1-2. München / New Providence / London / Paris 1995.

Künstler des Konstruktivismus, die Kunst von den emotionellen Inhalten vollkommen fernzuhalten, ließ die Wiener Künstler im Grunde unberührt. D. h., eine der gängigen Annahmen kann damit noch einmal bekräftigt werden: Nicht früher, sondern erst in den 1950er-Jahren, erst mit der Entstehung der *Wiener Gruppe*, kam es zu den ersten bedeutenden Anknüpfungen zum Dadaismus und zum Konstruktivismus seitens der österreichischen Literaten und Künstler.

Literatur und Journalistik

Die Texte von Karl Kraus und Aladár Schöpflin als Quellen einer Mediengeschichte der Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts

Karl Kraus' Ansichten über Literatur und Journalistik

Wie Karl Kraus über Literatur und Journalismus dachte, ist durch die Gegenüberstellung folgender zwei Aphorismen rasch zu erfahren:

„Man muss jedes mal so schreiben, als ob man zum ersten und zum letzten Mal schriebe. So viel sagen, als ob's ein Abschied wäre, und so gut, als bestände man ein Debüt.“¹

„Keinen Gedanken haben und ihn ausdrücken können – das macht den Journalisten.“²

Falls Literatur und Journalismus so eindeutig Gegenpole sind,³ ist auch verständlich, warum Kraus sich in einer paradoxen Situation befand: Als Herausgeber und Verfasser der Zeitschrift *Die Fackel* machte er praktisch journalistische Arbeit, die er Tag für Tag mit höchsten literarischen Ansprüchen verrichtete. Seine Grundidee war klar: Er wollte den Geschmack der Zeitungsleser durch die Presse beeinflussen, d.h. durch die Presse die Zeitungsleser in klassisches, vor-journalistisches (quasi büchersüchtiges) Literaturpublikum rückverwandeln. Dieses Ziel blieb unerreichbar: „Die Leute verstehen nicht deutsch; und auf journalistisch kann ich's ihnen nicht sagen.“⁴

Dieser Aphorismus, der den Gegensatz Literatur versus Journalismus auf die persönliche Ebene transferiert, kann wohl nur als die Einsicht in die Unerreichbarkeit der ursprünglichen Zielsetzung interpretiert werden. Das große Interesse des Publikums für *Die Fackel*⁵ bewies jedoch, dass Kraus doch journalistisch sprechen konnte, im Nachwort des Aufsatzes *Heine und die Folgen*⁶ stimmte er dieser Tatsache selbst zu.

An dieser Stelle wurde er selbst mit dem Problem konfrontiert, dass Publikum-

1 Kraus, Karl: Schriften. Hg. von Christian Wagenknecht. Bd. 8.: Aphorismen. Frankfurt am Main 1983, S. 134.

2 Ebd., S. 212.

3 Timms, Edward: Karl Kraus, Apocalyptic Satirist. New Haven / London 1986, S. 30-46.; Lengauer, Hubert: Ästhetik und liberale Opposition. Zur Rollenproblematik des Schriftstellers in der österreichischen Literatur um 1848. Wien / Köln 1989, S. 17-21.

4 Kraus, Karl: Schriften. Hg. von Christian Wagenknecht. Bd. 8.: Aphorismen. Frankfurt am Main 1983, S. 165.

5 Siehe dazu u. a.: Schick, Paul: Karl Kraus. Reinbek bei Hamburg 1965, S. 37-38.

6 In: Kraus, Karl: Ausgewählte Werke. Hg. von Dietrich Simon. Bd. 1.: Grimassen. München 1977, S. 290-312.

serfolg noch keinen Zielsetzungserfolg bedeutet. Der Aufsatz war zuerst im Jahr 1910 beim Verlag Albert Langen in München erschienen, im folgenden Jahr veröffentlichte ihn Kraus in der *Fackel*. Im Nachwort, das er zu dieser Publikation verfasste, stellte er die Frage, warum der Text in gebundener Form keine Leser gefunden hatte.⁷ Die Antwort ist einfach: Der im Buchformat erschienene Text wurde automatisch als Literatur empfunden, und „[...] das Publikum lässt sich nicht täuschen, es hat die feinste Nase gegen die Kunst, und sicherer als es den Kitsch zu finden weiß, geht es dem Wert aus dem Wege.“ Einzige Ausnahme sei der Roman, der „[...] in vollkommenster Gestalt noch dem gemeinen Verstande irgend Halt und Hoffnung lässt, nährt heute seinen Mann.“ Die Popularität der *Fackel* sei hauptsächlich dem Umstand zuzuschreiben, dass sie das Publikum mit etlicher Nachsicht lesen würde: „Der Herausgeber dieser Zeitschrift ist sich durchaus bewusst, dass sie ihr Ansehen grobenteils jener Empfänglichkeit verdankt, die sich etwa dem vorzüglichen Romanautor nicht gleich darum entzieht, weil sie vom Hörensagen weiß, dass er auch ein Künstler ist.“ Die Veröffentlichung der Schrift mit dem Titel *Heine und die Folgen* in Buchform zeigt sehr deutlich, wie wenige Leser richtige Literatur hat. „Und diese Erfahrung kann gerade sie nicht schmerzlos hinnehmen. Denn ihr Wille ist, Leser zu schaffen, und das könnte ihr nur gelingen, wenn sie Leser findet.“ Eben darum veröffentlichte Kraus den Text in der *Fackel* noch einmal, und zwar in Begleitung eines satirischen (oder selbstironischen?) Kommentars: „Hier, im vertrauten Kreis, wird sie wenigstens den Versuch machen, zu mehr tauben Ohren zu sprechen, als in der großen deutschen Öffentlichkeit zu haben sind.“

Kraus wollte und konnte die Tatsache, dass das Pressepublikum sich nicht einfach in ein Literaturpublikum rückverwandeln lässt, nicht akzeptieren. Besser gesagt, diese Einsicht drückt sich nur durch seinen satirischen Stil aus: Akzeptieren wolle und könne er die Verhältnisse der modernen, funktional differenzierten Gesellschaft⁸ nicht eher, spottete er, und damit belustigte er auch jenen Teil der Leserschaft der *Fackel*, der sie nicht anders gelesen hat als reinen „Journalismus“.

Anders formuliert: Es war diese bittere Erfahrung, die Kraus das 19. Jahrhundert als einen Prozess des Untergangs der Literatur beurteilen ließ. Diese Erfahrung inspirierte einen Großteil seiner literarischen Tätigkeit – allerdings wich die tatsächliche Wirkung von der von ihm intendierten beträchtlich ab: Das *journalistisch* lesende Publikum der Jahrhundertwende konsumierte seine Werke als *Publizistik* anstatt als Literatur.

Diese Formulierung beinhaltet implizit, dass Kraus den Untergang der Literatur als einen unumkehrbaren historischen Prozess beurteilt haben muss: Nachzulesen unter anderem eben auch im Aufsatz *Heine und die Folgen*.

7 Kraus, Karl: Nachwort zu Heine und die Folgen. In: Die Fackel, Nr. 329/330.

8 Luhmann, Niklas: Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie. Frankfurt am Main 1987.

Aladár Schöpflin über die historische Verbindung von Literatur und Journalistik in Ungarn

Wie der zwei Jahre vor Kraus geborene Aladár Schöpflin (1872-1950) über Literatur und Journalismus dachte, ist vor allem aus seinem Aufsatz *A magyar író*⁹ („Der ungarische Schriftsteller“) ersichtlich. In ihm beschreibt und beurteilt er die Verbindung der beiden Disziplinen auch historisch. Schöpflin war Literaturkritiker und Essayist, der seine Tätigkeit in erster Linie bei der Zeitschrift *Nyugat* ausübte; auch der genannte Aufsatz wurde zuerst im Jahre 1908 dort veröffentlicht.

Aladár Schöpflin beginnt sein Nachdenken über Verbindungsgeschichte von Literatur und Journalistik in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts. In dieser Zeit, zu Beginn der ungarischen Vormärzperiode, gab es in Ungarn die ersten Schriftsteller, die vom Einkommen ihrer literarischen Tätigkeit leben konnten. Károly Kisfaludy war der erste hauptberufliche Literat, der die Mitarbeiter des von ihm redigierten Almanachs *Aurora* regelmäßig honorierte. Danach gab es in Ungarn immer mehr Schriftsteller, die ihren Beruf hauptberuflich ausübten (wie z.B. Mihály Vörösmarty oder József Bajza). Den meisten Schriftsteller gelang dies allerdings nicht; sie betätigten sich im Journalismus, arbeiteten also für eine zu dieser Zeit in großer Zahl gegründeten Zeitung oder Zeitschrift.

Zwischen literarischer und journalistischer Tätigkeit herrschte damals noch kein so gespanntes Verhältnis. Der Journalist wurde praktisch als Schriftsteller behandelt, er konnte ebenso gut Mitglied der Literaturgesellschaften, sogar der Akademie, sein, oder ein berühmter Journalist – vonseiten des Publikums erhielt er dieselbe Sympathie wie ein führender Schriftsteller. Dies sei auch nicht verwunderlich, meinte Schöpflin, denn die damaligen Mitarbeiter der Zeitungen seien tatsächlich eher Schriftsteller als Journalisten gewesen. Der primäre Nachrichtendienst der ersten Zeitungen war schmal, stattdessen gab es einen wahren Reichtum an meinungsbildenden Gattungen (Leitartikel, Literatur- und Theaterkritiken, Feuilleton usw.), der von den Journalisten in der Tat schriftstellerische Begabung forderte.

Unter diesen Umständen, fasst Schöpflin zusammen, konnte der damalige Journalist noch mit schriftstellerischer Ruhe und Sorgfalt arbeiten. Diese Situation änderte sich bis 1848/49 grundsätzlich nicht. Nach dem Sturz des Freiheitskampfes habe es, so Schöpflin, eine etwa zehnjährige Entwicklungspause gegeben. Nach dieser Zeit wird die Periode des von Wien aus zentralistisch gelenkten Landes in der ungarischen Fachliteratur nicht mehr so eindeutig negativ beurteilt, darin kann man Schöpflin ohne weiteres zu-

9 In: Schöpflin, Aladár: *Válogatott tanulmányok*. Hg. von Komlós Aladár. Budapest 1967, S. 41-48.

stimmen, der die Neugestaltung der politischen Presse in Ungarn in die Zeit der frühen 60er Jahre datiert. Zu dieser Zeit waren auch die besten und berühmtesten Schriftsteller (Zsigmond Kemény, Mór Jókai, Pál Gyulai, Antal Csengery usw.) journalistisch tätig, und ihre Tätigkeit verschaffte dem Journalismus noch höheres Ansehen. Nach dem Österreichisch-Ungarischen Ausgleich im Jahre 1867 benötigten die neu gegründeten staatlichen Ämter angesehene und begabte Leute, viele führende Schriftsteller-Journalisten traten in staatlichen Dienst. Danach fungierte die journalistische Tätigkeit mehrere Jahrzehnte lang als Sprungbrett in die staatlichen Ämter. Wenn man die Biographien hochrangiger Politiker und Staatsbeamte, bzw. der Universitätsprofessoren unserer Zeit liest, schrieb Schöpflin im Jahre 1908, so müsse einem auffallen, dass die meisten von ihnen zu Beginn ihrer Karriere journalistisch tätig waren. Wer unter diesen avancierten Journalisten Schriftsteller war und blieb, konnte seinen neuen gesellschaftlichen Status gut nutzen: Das Amt verlieh ihm Rang und Ehre unter anderen Schriftsteller, und die schriftstellerische Tätigkeit sicherte ihm Vorteile in der amtlichen Karriere.

In den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts veränderte sich die Situation. Die rege Fluktuation zwischen staatlichen Ämtern und Redaktionen kam zum Stillstand. Auch die Begabtesten hatten keine andere Wahl mehr als in den Zeitungsredaktionen zu bleiben. Sie gaben, wie Schöpflin es ausdrückte, der finanziellen Gewalt nach, „[...] igen erős fegyverei lették a sajtónak meg nem izent, de ma már végig küzdött hadjáratában a könyvellén.“¹⁰ Aufgrund der Arbeit dieser Schriftsteller-Journalisten konnten die Zeitungen ihrem Publikum genügend belletristische und Wissen vermittelnde Lesestoffe anbieten, was zur Folge hatte, dass es immer weniger Interesse für gebundene Werke gab. Eine Umkehr war damit blockiert: Da es immer weniger literarische Werke gab, habe man immer weniger Schriftsteller gebraucht, und so hätten auch die Begabtesten bis zum Ende ihres Lebens als Journalisten tätig bleiben müssen. Der Dienst in einer Zeitungsredaktion sei hart gewesen, der Verdienst schlecht; unter solchen Umständen müsse auch das größte Talent zugrunde gehen.

Heine und die Folgen

Aladár Schöpflin arbeitete in erster Linie als Literaturkritiker und Schriftsteller, Karl Kraus war dagegen eher als Journalist tätig. Vielleicht erklärt dieser Unterschied, warum sich Schöpflin mit dem Mitgefühl des Außenstehenden, Kraus dagegen mit dem Hass und der Klage eines Schicksalsgenossen an bzw. gegen Journalisten wandte. Schöpflin

10 Ebd., S. 46.: „[...] und wurden zu starken Waffen in den Händen der Presse im Laufe jenes Feldzuges, den sie ohne Kampfanündigung gegen die Bücher bereits bis zum siegreichen Ende geführt hat.“

beschrieb in seiner Abhandlung jenen Prozess, in dessen Verlauf der Schriftsteller aus finanziellen Gründen nicht einfach für die Presse, sondern *journalistisch* für die Presse arbeiten müsse. Im Hintergrund stand natürlich das gewandelte Publikumsinteresse. Nach Schöpflins Meinung konnten die Zeitungen viele Bücherleser für sich gewinnen, weil sie selbst – zumindest zu Beginn und dank der Schriftsteller-Journalisten – genügend niveauvolle literarische Lesestoffe liefern konnten.

In Schöpflins Darstellung kam es also zum Übergewicht des Journalismus zu Lasten der Literatur – als Folgeerscheinung einer zwar nicht wünschenswerten, aber doch natürlichen Evolution. Kraus dagegen sah einen Bruch in der Evolution der deutschen Literatur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Dieser sei durch die von Heinrich Heine verursachte Übernahme des französischen Stils und Geistes entstanden¹¹. Kraus' Text ist im Grunde genommen ein Beitrag zum Form-Inhalt-Problem. „In Zeiten, die Zeit hatten, hatte man an der Kunst eins aufzulösen. In einer Zeit, die Zeitungen hat, sind Stoff und Form zu rascherem Verständnis getrennt.“¹² Die germanische Kultur sei grundsätzlich stoffartig, die romanische formartig: „Die eine erlebt in der Kunst nur das Stoffliche. [...] Die andere erlebt schon im Stoff das Künstlerische.“¹³ Vollkommen sei also auch der Zustand der deutschen Kultur nicht gewesen, nach Kraus' Darstellung ging es jedoch dem Künstler immer noch besser als unter französischen Zuständen. Kraus warf Heine vor, in die deutsche Sprachkultur die französische Leichtsinnigkeit der Formkultur eingeführt zu haben. „Seine Dichtung wirkt aus dem romanischen Lebensgefühl in die deutsche Kunstanschauung. Und in dieser Bildung bietet sie das utile dulci, ornamentiert sie den deutschen Zweck mit dem französischen Geist.“¹⁴ Von diesem Erbe einer klaren Trennung von Inhalt und Form lebte der Journalismus, der zugleich als gefährlicher Vermittler und Parasit zwischen Kunst und Leben existierte.

Das Instrument zum Ornament geworden, und so entartet, dass mit dem kunstgewerblichen Fortschritt in der täglichen Presse kaum noch jene Dekorationswut wetteifern kann, die sich an den Gebrauchsgegenständen betätigt; denn wir haben wenigstens noch nicht gehört, dass die Einbruchsinstrumente in der Wiener Werkstätte erzeugt werden.¹⁵

Die typische Gattung dieser journalistischen Ornamentierungswut sei das Feuilleton, „ein Faulenzer der Gedanken“, das ebenfalls Heine aus Frankreich importiert habe. Das Feuilleton habe eine Welt der entarteten Kultur geschaffen und genährt, in der das Lesen bloß ein Zeitvertrieb sei und somit zum bequemsten Anlass wurde, der Literatur auszu-

11 Darüber differenzierter: Kraft, Werner: Das Ja des Neinsagers. Karl Kraus und seine geistige Welt. München 1974, S. 114-124.

12 Kraus, Karl: Ausgewählte Werke. Hg. von Dietrich Simon. Bd. 1.: Grimassen. München 1977, S. 309.

13 Ebd., S. 290.

14 Ebd., S. 291.

15 Ebd., S. 291.

weichen. Kraus stellt die zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstandene Situation in sehr dunklen Worten dar:

Nie war der Weg von der Kunst zum Publikum so weit; aber nie auch hat es ein so künstliches Mittel-
ding gegeben, eins, das sich von selbst schreibt und von selbst liest, so zwar, dass sie alle schreiben
und alle verstehen können und bloß der soziale Zufall entscheidet, wer aus dieser gegen den Geist
fortschreitenden Hunnenhorde der Bildung jeweils als Schreiber oder als Leser hervorgeht.¹⁶

Die Texte von Karl Kraus und Aladár Schöpfung als Quellen einer Mediengeschichte der Literatur

Trotz aller Unterschiede in der Darstellung und Bewertung sind sich Kraus und Schöpfung darin einig, dass sich die Mehrheit des Literaturpublikums im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum Zeitungspublikum wandelte. Im Zusammenhang mit diesem Symposium ist es besonders bemerkenswert, dass Kraus dem Journalismus auch die Entstehung einer neuen Gattung zuschrieb. Obwohl er sich für das Feuilleton überhaupt nicht begeisterte, gibt seine Beobachtung dem späteren Betrachter die unmittelbare Anregung, die vorgestellten Texte als Quellen einer Mediengeschichte der Literatur zu interpretieren.

Mediengeschichte der Literatur

Spricht man heute von Medien, so ist zuallererst von so genannten Massenmedien – Zeitungen, Rundfunk und Fernsehen – die Rede. In diesem Sinne wäre Mediengeschichte mit Zeitungs-, Rundfunk-, und Fernsehengeschichte, neuerlich sogar mit Computergeschichte identisch. Wenn man unter Medien jedoch alle Techniken versteht, die der Vermittlung von Information dienen, könnte eine Geschichte der Technifizierung von Wahrnehmung als Mediengeschichte gelten.¹⁷ Ob diese Geschichte bereits mit den Basismedien (Bild, Ton, Geschmack, Gefühl) beginnt oder erst mit der Schrift oder dem Buchdruck, und ob Kommunikationsgeschichte und Mediengeschichte gleichzusetzen sind, könnte eine Streitfrage der Fachliteratur sein.¹⁸ Keine Streitfrage aber ist, dass Mediengeschichte nicht mit der Chronologie des Fortschritts der Medientechnologie

16 Kraus, Karl: Nachwort zu Heine und die Folgen. In: Die Fackel, Nr. 329/330.

17 Schanze, Helmut: Einleitung. In: Handbuch der Mediengeschichte. Hg. von Helmut Schanze. Stuttgart 2001, S. 2.

18 Schanze, Helmut: Integrale Mediengeschichte. In: Schanze 2001, S. 207-280.; Kübler, Hans-Dietrich: Medienanalyse. In: Schanze 2001, S. 41-71.; Schmidt, Siegfried J. / Zursiege, Guido: Orientierung Kommunikationswissenschaft. Reinbek bei Hamburg 2000.

zu verwechseln ist. Die chronologische Einteilung der verschiedenen Medientechniken ist zwar die feste Basis aller Mediengeschichten, die eigentliche Frage jedoch ist, wie und in welchem Maß die Funktionsmöglichkeiten der alten Medien das Entstehen eines neuen beeinflussen.

Das Medienensemble – schreibt Helmut Schanze – wird durch das Hinzutreten neuer Medientechniken stets komplexer, die Zahl der möglichen Medienrelationen und Medientransformationen steigt. Gleichzeitig lassen sich Konvergenzen, ja Vereinfachungen bis zum medialisierten Schrecken beobachten. Sie ist zugleich gekennzeichnet durch immer komplizierter werdende Intermedialitäten und mediale Evolutionen. Jedes der neuen Medien bildet eine eigene Mediengeschichte aus. Keines der alten Medien wird ersetzt, gleichwohl aber seiner Funktion und Bedeutung gemäß neu definiert.¹⁹

Das Entstehen der Schrift machte nicht die Sprache überflüssig, die Erfindung des Buchdrucks nicht die Handschrift, die Verbreitung der Zeitungen nicht die Bücher, das Hinzutreten der digitalen Informationsspeicherung und -vermittlung nicht die Druckpresse – die Sprache spielte jedoch nach dem Entstehen der Schrift eine andere Rolle als zuvor, ebenso wie die Handschrift nach dem Buchdruck usw. usf.

Die eigentliche Frage einer integralen Mediengeschichte lautet also: Wie gestaltet das mediale Umgestalten der Umgebung eines Mediums das Medium selbst um, und wie gestaltet diese Umgebung den Prozess des Umgestaltens um?

Ob Literatur selbst ein Medium wäre, darüber könnte man gleichfalls diskutieren. Es steht aber außer Diskussion, dass Literatur auf mediale Träger (Sprache, Handschrift, Buchdruck, digitale Speicherung) angewiesen ist. Laut Natalie Binczek und Nicolas Pethes sei „[d]ie erste Frage, die sich von hier aus stellt, inwieweit die materiellen Strukturen der Trägermedien literarische Formen bedingen oder gar determinieren.“ Und weiter: „Die zweite Frage an eine Mediengeschichte der Literatur betrifft demnach die Art und Weise, in der Literatur eine Reflexion ihrer eigenen medialen Struktur sowie der Verfasstheit konkurrierender Kommunikationsmedien sein kann.“²⁰ Die Mediengeschichte der Literatur sei also eines der vielen möglichen Narrative, die als Resultate der unterschiedlichen historischen Beobachtungen der Literatur entstanden sein können. Der entscheidende Perspektivenwechsel einer Mediengeschichte der Literatur bestehe darin, „[...] dass anstelle der Bedeutung eines literarischen Artefakts die medialen Bedingungen, die dieser Bedeutungsbildung zugrunde liegen, fokussiert werden.“²¹

Es ist kaum zu bestreiten, dass ein Schriftsteller des 19. Jahrhunderts anders arbeitete als ein heutiger. Man könnte z.B. die Frage stellen, warum detaillierte und umfangreiche Landschaftsbeschreibungen in den Romanen des 19. Jahrhunderts, die heutzuta-

19 Schanze 2001, S. 210.

20 Binczek, Natalie / Pethes, Nicolas: Mediengeschichte der Literatur. In: Schanze 2001, S. 282.

21 Ebd., S. 298.

ge so langweilig wirken, zu jener Zeit noch das Interesse der Leser erwecken konnten? Vielleicht darum, weil im größten Teil der Epoche nur Kupferstiche als Illustrationen existierten, die Photographie verbreitete sich erst am Ende des 19. Jahrhunderts, die Kinematographie noch später. Das Publikum, das sich für ferne Gegenden (Länder, Städte usw.) interessierte, las daher die malerischen oder eben realistischen Darstellungen der Romanautoren mit großem Vergnügen. Nach der Verbreitung und Vervollkommenung des Mediums Photographie, später des Films, wurden jedoch die ausführlichen Beschreibungen als unvollkommen, langweilig und überflüssig empfunden.

Journalistik gegen Literatur oder Mediengeschichte der Literatur?

Die schwarzseherische Beurteilung der Lage der Kultur zu Beginn des 20. Jahrhunderts, wie sie besonders bei Kraus auffällt, hatte eine lange Tradition. Im Allgemeinen kann gesagt werden, dass das Entstehen eines neuen Mediums zu jeder Zeit heftige Abwehrmechanismen vonseiten der existierenden Medien auslöste. Die kulturpessimistische Beurteilung der Medienentwicklung fängt bereits mit Platon an, der im Dialog *Phaidros* die Folgen der Erfindung der Schrift behandelte, und zwar in dem Sinne, dass die Schrift als Speichertechnik nicht das Gedächtnis stärken, sondern die Erinnerungsfähigkeit mildern würde²². Schöpfung und Kraus reagierten auf die neueste Phase der Revolution des Lesens, die sich am Ende des 18. Jahrhunderts entfaltete. Der Wandel vom intensiven zum extensiven Lesen und die stärker werdende Lesewut wurden von der konservativen Kritik rasch attackiert, obwohl eine wirkliche Demokratisierung des Lesens erst hundert Jahre später, parallel zur Entfaltung der Massenmedien erfolgte.²³

Unter den vielen bedeutenden Veränderungen, die im Laufe des 19. Jahrhunderts die mediale Umgebung der Literatur prägten, von der Vervollkommenung der Drucktechnik bis zur Erfindung der Photographie, Phonographie und Kinematographie, war das Entstehen der Massenpresse die markanteste. Vor der Leserevolution am Ende des 18. Jahrhunderts standen nur Bücher im Dienst der Wissensspeicherung und -verbreitung. Ein umfangreiches wissenschaftliches Buch forderte langsame und vertiefende Rezeption. Die kurzen tagesaktuellen Zeitungsartikel verlangten eine andere Art der Rezeption, verbreiteten ein anderes Leseverhalten: Eine Zeitung blättert man schnell durch, während des Frühstücks oder der Mittagspause in einem Kaffeehaus. Zur Vertiefung bleibt keine Zeit mehr, profitorientierte Zeitungsverleger versorgen die Leser mit leicht verdaulichen Lesestoffen. Als Abwehr gegen diese alltägliche Irritation der Massenpresse

22 Schanze 2001, S. 209.

23 Cavallo, Guglielmo / Chartier, Roger: Bevezetés. In: Az olvasás kultúrtörténete a nyugati világban. Hg. von Guglielmo Cavallo und Roger Chartier. Budapest 2000, S. 9-43.

redete Kraus ironisch einer verkehrten Lebensweise das Wort: Es sei besser, tagsüber zu schlafen und nachtsüber zu arbeiten.

[...] in der Nacht [ist] in allen Betrieben öffentlicher Betätigung Stillstand. Nichts regt sich. Es gibt nichts Neues. Nur die Kehrlichtwalze zieht wie das Symbol einer verkehrten Weltordnung durch die Strasse, damit der Staub verbreitet wurde, den der Tag zurückgelassen hat, wenn's regnet, so geht auch der Spritzwagen hinterher. Sonst ist Ruhe. Die Dummheit schläft – da gehe ich an die Arbeit. Von fern klingt das Geräusch von Druckpressen: die Dummheit schnarcht. Und ich beschleiche sie und ziehe aus der meuchlerischen Absicht noch Genuss. Wenn am östlichen Horizont der Kultur das erste Morgenblatt erscheint, gehe ich schlafen... Das sind die Vorteile der verkehrten Lebensweise.²⁴
(160)

Die Literatur wählte jedoch mehrheitlich nicht diese verkehrte Lebensweise à la Kraus, sondern erobert stattdessen den Feuilleton-Teil der Tageszeitungen. Sie passte sich den neuen Verhältnissen an und nutzte die Möglichkeiten der veränderten medialen Umgebung. So entstanden neue Gattungen der Literatur wie der Feuilleton-Roman und die Feuilleton-Novelle, wobei letztere die Urform der Kurzgeschichte an der Schwelle des 19. zum 20. Jahrhundert wurde. Eine Zeitung verbraucht natürlich Tag für Tag riesige Mengen an Text, und so muss der Großteil der im Feuilleton-Teil erschienenen Texte als Routinearbeit der Journalisten bezeichnet werden. Für die Zeitungen arbeiteten aber auch die besten Schriftsteller. Ohne Feuilleton wäre z.B. in der ungarischen Literatur die Entfaltung der schriftstellerischen Tätigkeit von Mikszáth, Kosztolányi, Csáth oder eben Márai kaum vorstellbar – und ohne den Journalismus als Irritation und Wirkungsfeld in einem, hätte auch das Lebenswerk von Karl Kraus nicht entstehen können.

Zusammenfassung und Schlussfolgerung

Die Mediengeschichte der Literatur ist also auf zwei verschiedenen Ebenen zu untersuchen: Einerseits als Umwandlung der literarischen Gattungen, andererseits als Umwandlung der Reflexionen, das heißt als Selbst- und Fremdbeschreibung²⁵ des Literatursystems. Die Texte von Kraus und Schöppflin gehören zur Reflexionsebene des Literatursystems, und in diesem Sinn sind sie auch Resultate der Anpassungsmechanismen des Systems, die durch die von den inneren Irritationen durchgezogenen Beobachtungen der Umwelt ausgelöst wurden. Diese Beobachtungen des Systems sind von der Unterscheidung *Literatur/Journalismus* bestimmt. Sie geben einerseits Fremdbeschreibungen über den Journalismus vonseiten des Literatursystems, andererseits aber auch Selbstbe-

24 Kraus, Karl: Lob der verkehrten Lebensweise. In: Ausgewählte Werke. Hg. von Dietrich Simon. Bd. 1.: Grimassen. München 1977, S.160.

25 Schlüsselbegriffe von Niklas Luhmann. Siehe dazu u.a.: Krause, Detlef: Luhmann-Lexikon. Stuttgart 1999, S. 177-178.

schreibungen des Literatursystems. Deswegen müssen die Texte von Kraus und Schöpfunglin für jene Beobachtung zweiter Ordnung, die die Komplexität des Untersuchungsfeldes der Geschichte der Literatur durch die Unterscheidung *Literaturgeschichte/Mediengeschichte* reduziert und sich für eine Mediengeschichte der Literatur interessiert, als kaum entbehrliche Quellen bezeichnet werden.

Zur Problematik des ‚Rollengedichts‘

Die Erkenntnis, wonach Begriffe, mit welchen die Interpretation von literarischen Texten arbeitet, leicht zur Verdeckung der Probleme führen können, die ihre Entstehung und Operationalisierung erzwungen haben, wird kaum jemanden überraschen. Diese Probleme werden häufig erst dort wieder bewusst, wo der Begriff selbst bereits viel an Wirksamkeit verloren hat. Das Schicksal des Ausdrucks *Rollengedicht* ist ein gutes Beispiel für diesen Vorgang, da eine der bestimmendsten ästhetischen Erfahrungen der Literatur der letzten Jahrzehnte ebenso Argumente für seine Ungültigkeit liefert wie eine ganze Reihe von Einsichten moderner Literaturtheorie. Das Vergessen im oben erwähnten Sinne – vielleicht die Bedingung des Entstehens von Begriffen überhaupt – kann jedoch gerade durch die Enthüllung der illusorischen Natürlichkeit der mit diesem Begriff bezeichneten Lektürefigur dazu verhelfen, die Fragen, die keineswegs vergessen wurden, so zu stellen, dass dabei – um ein Modewort zu gebrauchen – die „Arroganz“ der Begrifflichkeit umgangen werden kann.

Die Funktion einer ‚Rolle‘ in einem literarischen Text ist vielfältig vorstellbar. Auffassungen jedoch, die den Ausdruck nach einer supplementären Logik begreifen (wonach der Sinn von Rollen z.B. darin bestehen könnte, dass es etwas anderes gibt, das sich von der Rolle unterscheidet und sie dadurch ‚spielen‘ kann), sind einander darin durchaus ähnlich, dass sie die Bedingungen der Existenz (oder Wahrnehmbarkeit) einer Rolle kaum bestimmen könnten. Der allgemeine Gebrauch des Ausdrucks ‚Rollengedicht‘ würde z. B. einem Dogma der Literaturtheorie widersprechen, wonach der Text sich referenziell nicht auf die Figur des Autors bezieht. Wenn jemand doch in die Versuchung käme, eine ‚Rolle‘ von dem unterscheiden zu wollen, der sie ‚spielt‘ (und damit also das Moment der Entstehung einer Rolle beobachten zu wollen), er würde den Ort der Rolle vermutlich in der Tropologie des Textes suchen. Das ‚Ich‘ eines lyrischen Textes (das ‚lyrische Ich‘), das in diesem Sinne eine Rolle spielen könnte, wäre vermutlich mit dem performativen Vorgang gleichgesetzt, einen Text vor- bzw. nachzusprechen, die Struktur der ‚Rolle‘ wiese dann also auf die Kluft zwischen kognitiven und performativen Operationen der Sprache hin. Der angedeutete performative Akt kann aber selbst zur Rolle werden, indem er z. B. zitiert werden kann (eine Sprechsituation z. B. wird dann zu einer ‚Rolle‘, wenn sie wiederholbar ist). In diesem Sinne jedoch sind performative Akte grundsätzlich ‚Maskenspiele‘, zumindest unter der Voraussetzung, dass Performanz die Leistung der Sprache, nicht also eines Subjekts ist: Wer spricht, kann solche Akte notwendi-

gerweise nur zitieren.¹ Jede Anerkennung des Vorrangs der Sprache heißt auch, dass jede Äußerung unzweifelhaft 'Rollen' spielt und in diesem Sinne ist jedes Gedicht ein ‚Rollengedicht‘, wobei die Entstehung irgendeines lyrischen Ichs zugleich die Entstehung von ‚Masken‘ in der Lektüre implizieren muss.²

Die Gattung ‚Rollengedicht‘ schafft freilich die Temporalität der Entstehung einer Rolle (und die Erzählbarkeit dieser als Vorgang) ab, da sie vielmehr die gleichzeitige (und gemeinsame) Äußerung von ‚Ich‘ und ‚Rolle‘ voraussetzt. Diese ‚Verdoppelung‘ des lyrischen Ich als die Leistung von ‚Rollen‘ hat auf verschiedene Weisen Interpretationen oder gar Bewertungen verschiedener Gedichte mitbestimmt.³ Dass der Begriff der ‚Rolle‘ – vom Theater hier einmal abgesehen – vor allem in der Lektüre lyrischer Texte eine ernsthafte Funktion hat, liegt offensichtlich daran, dass die Identifikation und Anthropomorphisierung eines sprechenden Ichs als interpretativer Schritt hier am wenigsten umgangen werden kann. Dass die Entstehung einer ‚Rolle‘ notwendigerweise die Anthropomorphisierung der Sprache voraussetzt, zeigt sich jedoch an folgender narrativen Figur am deutlichsten: ‚Erlebte Rede‘ kann nämlich kaum anders aufgefasst werden, als eine Art Ausdehnung der Figur von ‚Rolle‘ auf einer syntagmatischen Ebene, und es ist kaum zu bezweifeln, dass dieser Begriff von der latenten Voraussetzung der Narratologie am Leben gehalten wird, wonach die Narration im Text notwendigerweise menschliche Züge hat. Die Fragwürdigkeit einer Unterscheidung zwischen dem Bewusstsein des Narrators und der Personen impliziert eine Ungewissheit, die jedoch gerade diesem Anthropomorphismus entspringt. Diese Ungewissheit hinsichtlich der Unterscheidung ist auch ein konstitutives Moment des rhetorischen Systems im Rollengedicht, oder sogar der grundsätzlichen Strategie des Lesens lyrischer Texte überhaupt.

In einer Lektüre des 20. Paragraphs von Hegels *Enzyklopädie* zeigt Paul de Man die semiotische „Falle“⁴, die bei der Aussage vom ‚Ich‘ entsteht, wenn der Versuch, den Sprecher zu bestimmen oder auszudifferenzieren notwendigerweise das allgemeinste Symbol der Sprache erzeugt. Die sprachliche Setzung eines ‚Ich‘ wird also erst möglich,

- 1 S. dazu de Man, Paul: Hegel on the Sublime. In: Ders.: *Aesthetic Ideology*. Minneapolis 1996, S. 113.
- 2 Vgl. dazu de Man, Paul: *Autobiography as De-Facement*. In: Ders.: *The Rhetoric of Romanticism*. New York 1984, S. 71-72.
- 3 Auch moralische Urteile. In einem Brief an József Bajza hat Ferenc Toldy das Gedicht ‚Vanitatum vanitas‘ von Ferenc Kölcsey durch einen Hinweis auf die Differenz zwischen Rolle und Ich vom kritischen Urteil hinsichtlich einer ‚Philosophie des Todes‘ freigesprochen, vgl. Bajza és Toldy levelezése. Budapest 1969, S. 406. S. weiter Dávidházi, Péter: A Vanitatum vanitas és a magyar kritika. In: Taxner-Tóth, Ernő (Hg.): *A mag kikél*. Budapest / Fehérgyarmat 1990, S. 146.
- 4 Vgl. Hegel, G. W. F.: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*. Bd. I. Frankfurt am Main 1979, S. 74.; de Man, Paul: Sign and Symbol in Hegel's Aesthetics. In: de Man 1996, S. 97-99. Vgl. ferner die Debatte über diese Lektüre zwischen Raymond Geuss und de Man. In: *Critical Inquiry* 2 (1983): Geuss, Raymond: A Response to Paul de Man, S. 380. und de Man: Reply to Raymond Geuss, S. 189-190.

indem das ‚Ich‘ sein ‚Ich-Sein‘ vergisst, was zugleich bedeutet, dass die Entstehung von Subjektivität in der Sprache Vergessen zu ihrer Bedingung hat, nämlich dass das ‚Ich‘ seine Ersetzbarkeit vergessen soll (von hier aus gesehen entfaltet sich übrigens die Scharfsinnigkeit von László Némeths Aussage am Anfang von *Ember és szerep* [‚Mensch und Rolle‘]: „Wer sich zutraut, Held des eigenen Romans zu sein, weiß viel zu wenig über sich“).⁵ Wenn – wie aus dieser Einsicht folgt – die grammatische Universalität von ‚Ich‘ die Selbstaussage eines ‚Ich‘ ausschließt, kann die Figur der ‚Rolle‘ als die Kompensation dieses Bruchs im sprachlichen System betrachtet werden: Eine ‚Rolle‘, die jemanden voraussetzt, der ihr verschieden ist, ermöglicht nämlich, hinter jedweder sprachlichen Operation ein Subjekt zu denken. Letztendlich wird dadurch die Intentionalität sprachlichen Ausdrucks gewährleistet oder wiederhergestellt, wobei zugleich deren paradoxe Natur ans Licht kommt: In der Leistung der Entstehung einer ‚Rolle‘ zeigt sich, dass sprachliche Intentionalität aus der Unmöglichkeit folgt, einen Sprecher normativ zu identifizieren.

Das Verhältnis von ‚Rolle‘ und (lyrischem) ‚Ich‘ ist also als ein wechselseitiges Voraussetzungsverhältnis vorzustellen, worauf sich das Schema des Rollengedichts gründet, das in weiterem Sinne vielleicht auch die Strategien des Lesens von Lyrik überhaupt bestimmen kann, denn dieses Schema ist ja auch unter den Konventionen der Lektüre von Gedichten zu finden.⁶ Eine interessante Kombination von lyrischem Rollenspiel und einem charakteristischen und bedeutenden Ideal von Lyrik findet sich in János Horváths bekannter Petőfi-Monographie. Die Bedeutung des Konzepts eines lyrischen ‚Rollenspiels‘, das im zweiten Teil des Buches entworfen wird, zeigt sich darin, dass in dieser Hinsicht zumindest in der ungarischen Literaturwissenschaft seitdem nicht viel geschehen ist, man könnte die Wirkungsgeschichte dieser Konzeption gar als eine Serie von Rückfällen bezeichnen, als ein Vorgang, der zu einem zum Denkmal erstarrten Begriff führte.

Das Kapitel, das die Jahre von Petőfis ‚lyrischen Rollenspielen‘ behandelt, beginnt mit einer bemerkenswerten Erklärung zur Entstehung der ‚Rollen‘, die die frühe Phase von Petőfis Dichtung bezeichnen. Diese Erklärung beruft sich auf eine Wechselwirkung mit der Öffentlichkeit, auf die Rückwirkung des Publikums (also der Rezeption) und teilweise auf gewisse Einflüsse literarischer Art,⁷ und deutet damit an, dass die ‚Rolle‘ in der Auffassung Horváths auch eine Notwendigkeit widerspiegelt, da sie ein Produkt

5 Németh, László: *Ember és szerep*. In: Ders.: *Homályból homályba*. Bd. I. Budapest 1977, S. 307.

6 Ein ähnlicher Zusammenhang, wenn auch unter verschiedenen Gattungsbedingungen, ist in Philippe Lejeunes Begriff des „autobiographischen Paktes“ zu erkennen, wo „die erste Person eine Rolle ist“ (Lejeune, Philippe: *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt am Main 1994, S. 21.).

7 Horváth, János: *Petőfi Sándor*. Budapest 1922, S. 29-35.

der – hier als eine unmittelbar erscheinende – literarischen Kommunikation sei. Daraus, dass die lyrische Stimme anfängt, zu sprechen, folgt gleichsam die Entstellung der Figur des Dichters, die Rückwirkung der Rezeption impliziert die Verwandlung des ‚Ich‘ in eine ‚Rolle‘, in einen stilisierten ‚Pseudo-Petőfi‘: Der Vorgang ist also gewissermaßen das Spiegelbild des ‚Rollenspiels‘, der literarischen Projektion der Dichterfigur. Es ist dabei von gewisser Bedeutung, dass Horváth unter den ‚Rollengedichten‘ Texte hervorhebt, die „gar nicht zu uns, zum Leser sprechen“⁸ und in diesem Sinne nicht zur Literatur gehören, sondern Äußerungen eines „vor unseren Augen sich mit unmittelbarer Wahrheit abspielenden lyrischen Lebens“ sind.

Die Entstehung einer ‚Rolle‘ als Folge und Bedingung des Rezeptionsvorgangs und des literarischen Feldes ist – was ebenfalls die Unaussagbarkeit des Ich bestätigen kann – sogar an den von Horváth als ‚Selbstbildnisse‘ bezeichneten Gedichten von Petőfi zu erkennen („sogar das Selbstbildnis wird zu einer *Rolle*“)⁹, diese sind also nicht unmittelbar ‚echt‘; dass die Erwartung, die hierin sich zeigt – nämlich die Übereinstimmung des ‚wirklichen‘ Petőfi mit seiner Dichtung –, sich nicht erfüllt, wird von Horváth immer wieder mit dem Widerspruch zwischen Selbstaussage und Reflektiertheit (d. h. Aneignung bestimmter literarischen Konventionen) erklärt. Hier ist jedoch anzumerken, dass diese Kritik keineswegs dem Anspruch ‚biographischer‘ Nachweisbarkeit oder Dokumentierbarkeit entspringt, sondern vielmehr vom Ideal einer unreflektierten Selbstaussage, d. h. der tropologischen Stabilisierung des ‚Ich‘ im Gedicht gelenkt wird (erst in dieser Hinsicht ist es verständlich, dass der Text Horváths konsequent die Überlegenheit der ‚Lebensnähe‘ thematisiert: dies liegt also weniger an einem Ideal der biographischen ‚Echtheit‘, sondern eher an jenem des Anthropomorphismus). Die Beschreibung der verschiedenen – nicht ganz konsequent voneinander abgegrenzten – Gedichttypen in diesem Kapitel löst diese Unmöglichkeit auf, da Horváth an der Struktur des ‚Rollenspiels‘ offensichtlich auch bei der Bestimmung eines dem ‚Volkslied‘ nahestehenden Gedichttyps festhält, sogar das Prinzip der Unterscheidungen beruhe auf dieser Struktur.

In der Beschreibung eines der grundsätzlichen Typen, der ‚Genrebilder‘ vergleicht Horváth Petőfis Gedichte, die diesem Typ angehören mit den so genannten ‚Situationsliedern‘ („helyzetdal“) von Mihály Vörösmarty, Kölcsey und Bajza.¹⁰ In diesem Vergleich zeige sich Petőfis Überlegenheit darin, dass er die ‚Gespieltheit‘ („játszatás“) vollkommen durchführt, weil in seinen ‚Genrebildern‘ dieses Typs „der Dichter völlig verschwindet“; er irrealisiert sich gleichsam, dadurch „hat die vorgestellte Figur den Vorrang“. Das ‚Genrebild‘ verdeckt die vermittelnde Leistung der ‚Rolle‘, wobei die für

8 Ebd., S. 38.

9 Ebd., S. 52.

10 Ebd., S. 58-59.

Horváth unvollkommenere Form des ‚Situationsliedes‘ dadurch gekennzeichnet wird, dass hier „die vorgestellte Figur spricht, doch ist es der Dichter, der ihr zuflüstert, was sie zu sagen hat“, weshalb die verschiedenen Figuren einander viel zu ähnlich erscheinen. Das Beispiel von Horváth, das Gedicht *A csavargó* trifft in dieser Hinsicht genau zu („wer könnte es sagen, ob Petőfi hier sich selber meint oder wirklich *den* Landstreicher?“), da einerseits am Ende der Strophen das ‚Ich‘ wiederholt mit dem Landstreicher gleichgesetzt wird, andererseits identifiziert sich die Stimme des Textes darüber hinaus auch mit weiteren Rollen („Betérek Debrecenbe / Bolond Istók gyanánt“ [wörtlich übersetzt: ‚ich kehre ein in Debrecen als der dumme August‘]).

Den Höhepunkt dieser ersten Phase der Dichtung Petőfis erkennt Horváth im Gedichttyp des ‚Volkslieds‘, der im Hinblick auf die ‚Rolle‘ strukturell als dem ‚Genrebild‘ ähnlich beschrieben wird.¹¹ Eine Differenz liegt jedoch in den sprachlichen und thematischen Neuerungen, durch die es Petőfi gelang, praktisch ein ‚Publikum‘ neuen Typs zu schaffen. Von seiner Struktur her gesehen ist das ‚Volkslied‘ ebenfalls ein ‚Rollengedicht‘, die Eigenschaften seiner ‚Rollen‘ führen hier jedoch nicht mehr zur Entstellung des ‚Ich‘ im Diskurs der Öffentlichkeit. Die ‚Unpersönlichkeit‘ dieser Gattung schaltet hier die Möglichkeit einer direkten Anrede des Publikums in der Tat aus, wodurch die Rolle in zweierlei Richtungen geöffnet wird, nämlich in die Richtung des ‚Dichters‘ und die der Rezipienten bzw. des Lesers (offensichtlich ist diese – auch in der Struktur des ‚Rollengedichts‘ gegebene – Möglichkeit der Grund für die eventuelle Vulgarisierung dieser Figur des Lyrischen zur ‚Repräsentationsdichtung‘: Die ‚Repräsentationsdichtung‘ könnte als ideologische Lektüre der Konzeption des ‚Rollengedichts‘ aufgefasst werden):¹² „Jeder kann sie [sich] aneignen, der den angedichteten einfachen Stimmungen teilhaft wird.“¹³ (Dies erklärt übrigens auch, warum die ‚Rollenspiele‘ literarischer Natur gegenüber dem ‚Volkslied‘ von Petőfi abgewertet werden). Die zweiseitige Besetzbarkeit der Rolle wird – wie das aus einem Vergleich mit dem ‚wirklichen‘ Volkslied

11 S. dazu vor allem ebd., S. 96-100.

12 Offensichtlich liegt hierin einer der Gründe dafür, dass ein allgemeines Moment im Selbstverständnis der neuen Bestrebungen der ungarischen Literatur seit den 70ern auf die Abweisung nichtliterarischer ‚Rollen‘ zielt, wie es sich vielleicht am deutlichsten an der Dichtung von György Petri zeigt. Das Schema einer ‚Repräsentationslyrik‘ lässt sich freilich nur behaupten, indem sie davon absieht, dass die Leserrolle ebenso eine Verdoppelung impliziert, wie – auf unterschiedliche Weise – die ‚Dichterrolle‘. Wolfgang Iser's Konzeption der ‚Leserrollen‘ betont unter anderem die Leistung solcher Verdoppelungen, derzufolge das rezipierende Subjekt mit ihm fremden Erfahrungen konfrontiert wird, vgl. Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens*. München 1976, besonders S. 328-338. Es gibt jedoch andere, vielleicht sympathischere Auffassungen von ‚Repräsentierung‘: „Akik nem tudnak beszélni, azok helyett annak kell beszélni, aki tud“ [„Für die, die nicht sprechen können, muss derjenige sprechen, der es kann“] – schreibt z. B. Péter Esterházy: *Esterházy, Péter: A te országod*. In: Ders.: *Az elefántcsonttoronyból*. Budapest 1991, S. 18.

13 Horváth 1922, S. 78.

hervorkommt – dadurch ergänzt, dass die Individualität und dichterische Kraft des ‚lyrischen Ich‘ die Rolle „koloriert“ und dadurch individualisiert und das bedeutet, dass Horváths Konzeption des ‚Rollengedichts‘ eine Auffassung (oder ein Ideal) des Lyrischen entwirft, wo die Stimme des lyrischen Ich (als eine Art Inskription) vom Leser ersetzt und anthropomorphisiert wird und in dieser ‚Umbesetzung‘ zugleich die Erfahrung der Subjektivität zugänglich wird. Die ideale Verknüpfung von ‚Ich‘ und ‚Rolle‘ (die Voraussetzung für Anthropomorphismus und für die Intentionalität der lyrischen Sprache) wird hier bereits auf die Bestätigung vonseiten des Rezipienten begründet. Dass diese zu den bedeutendsten konstitutiven Elementen des ‚Lyrischen‘ gehört, zeigt sich an den verschiedensten Behauptungen der (oder zumindest: zur) Theorie der Lyrik, z. B. der viel zitierten These Bachtins (in der Tat: Vološinovs), wonach „die grundsätzliche Voraussetzung der lyrischen Intonation im ungebrochenen Vertrauen auf das Mitgefühl der Hörer liegen“ soll.¹⁴

Die Auffassung des ‚Rollengedichts‘ in János Horváths Petőfi-Monographie bedient sich also einer diskursiven Operation, die, mit der Erkenntnis der Notwendigkeit der Entstehung von Rollen konfrontiert, mit dem ausgleichenden Modell des ‚Volkslieds‘ die Bedrohung dieser Erkenntnis umgeht und auf diese Weise die Voraussetzungen für die Intentionalität des Ausdrucks und die Möglichkeit der Selbstaussage wiederherstellt. Dieses ausgleichende Modell des ‚Rollengedichts‘ verhüllt also die wechselseitige Bestimmtheit zwischen der Entstehung von Rollen und sprachlicher Intentionalität. Dies zeigt sich besonders klar im Kontext der Analyse der „reinen Dichtung“ in einer unverdient vergessenen, ebenfalls in den Zwanzigerjahren erschienenen Arbeit von Oskar Walzel. Walzel, der ebenfalls die Meinung teilt, dass das lyrische Werk sich nicht unmittelbar an das Publikum richtet, verwendet den Begriff der ‚Rolle‘ für die Lyrik im Kontext eines Vergleichs zum Drama und, indem er die kommunikative Funktion der ‚Rolle‘ (ihre Wechselwirkung mit dem Publikum) betont, impliziert er die Folgerung, dass lyrische Sprachsituation und ‚Rolle‘ unvereinbar sind: „Lyrik verzichtet überhaupt auf Gespräche. Wird sie vorgetragen, so setzt sich der Vortragende nicht an die Stelle des Dichters, spielt er nicht die Rolle des Dichters.“¹⁵ Diese kleine Bemerkung von Walzel verweist auf die Inkompatibilität von ‚lyrischem Ich‘ und ‚Rolle‘, die in der Rezeption entsteht, und zeigt zugleich den Widerspruch in Horváths ausgleichendem Modell, denn

14 Vološinov, V.: Slovo v žizni i slovo v poezii. In: Ders.: Filozofija i sociologija humanitarnyh nauk. St. Petersburg 1995, S. 82. Die Aneignung der privaten Sprechsituation oder privaten Erfahrung kehrt möglicherweise in einer gängigen These moderner Lyriktheorie wieder, wonach der spezifisch lyrische Rezeptionsvorgang sich als eine Konkretisierung, Aktualisierung oder (Re-) Pragmatisierung der Sprachsituation vollzieht, vgl. dazu Schlaffer, B. H.: Die Aneignung von Gedichten. In: Poetica 1-2 (1995), S. 38-43.; Vendler, H.: The Odes of John Keats. Cambridge 1983, S. 246.; Bahti, T.: The Ends of the Lyric. Baltimore / London 1996, S. 3-8.

15 Walzel, Oskar: Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Berlin 1923, S. 378.

Walzels Behauptung gilt – im Gegensatz zu Horváth – auch im Zusammenhang mit der paradoxen Unaussagbarkeit vom ‚Ich‘.

Die Wechselbeziehung von ‚Rolle‘ und ‚Dichtung‘ erschließt einen schwer festsetzbaren Zusammenhang. Die Möglichkeit, sich von einer Rolle zu trennen, scheint nämlich von vornherein der Lyrik (oder dem Kode des Lyrischen) zu widersprechen, andererseits ist es eben die Entstehung von Rollen, die die Identifizierung des ‚lyrischen Ich‘ verhindert. Es fragt sich also, wie eine Trennung von den Rollen in der Selbstpräsentation der Poesie überhaupt vollzogen werden kann. In dieser Hinsicht könnte Endre Adys Gedicht *Az utolsó kuruc* [‚Der letzte Kuruze‘, 1910] von gewisser Bedeutung sein, da dieser Titel auf irgendeine Weise das „Aufhören“ eines Rollenspiels impliziert, das von István Király dadurch ausgezeichnet wurde, dass es sich im Oeuvre Adys in der Form von echten ‚Rollen-Liedern‘, also nicht – wie bei Ady üblich – in ‚Situationsliedern‘ offenbart: „Hier wachsen das Ich und die gespielte Rolle zusammen. Es ist unmöglich zu unterscheiden: wo hört Ady auf und wo erscheinen die dargestellten landflüchtigen Krieger.“¹⁶

Der Titel *Az utolsó kuruc* [‚Der letzte Kuruze‘] – hält man sich diese Unentscheidbarkeit vor Augen – verdoppelt die Funktion des lyrischen Ich, da hier die Möglichkeiten einer vorführenden (eine Rolle spielenden) Diktion und eines lyrischen ‚Selbstbildnisses‘ klagender Modalität nebeneinander gestellt sind. Der Akt der Aufnahme der historischen ‚Rolle‘ wird an mehreren Ebenen des Gedichts thematisiert: die Vermischung von archaisierenden Wortformen mit ausgesprochen modernen lexikalischen Elementen¹⁷ deutet ebenso darauf hin, wie der „Schatten“ der sogenannten Balassi-Strophe der ungarischen Dichtung des 16. Jahrhunderts im Strophenbau. Dies verhindert jedoch keineswegs eine Lektüre, die die im Titel genannte Gestalt mit dem Ich des Gedichts gleichsetzen (und dadurch gleichsam einen Doppelpunkt an das Ende des Titels setzen) würde. Es ist auch von gewisser Bedeutung, dass der Text wiederholt Momente des „Aufhörens“ und des „Verschwindens“ artikuliert. Das Vergehen der Zeit wird durch die Wiederkehr des Attributs „vén“ (‚alt‘) mit der Selbstpräsentation des Ich verbunden, die deutlichste lexikale Schicht des Gedichts ist die der verschiedensten Negationsformeln („se“, „sem“, „nem“, „nincsen“, „nincs“). Das auffälligste Moment in der Szenerie des Gedichts ist die seltsame Negativität oder Unbesetztheit der ‚Schauplätze‘. Diese Atopie der Selbstpräsentation des Ich zeigt sich sowohl an den wiederholten Verbindungen der verschiedenen Städte- und Ländernamen mit Verneinungswörtern als auch an Ausdrücken wie „ez árvult országbán“ (wörtlich übersetzt: ‚in diesem verwaisten Lande‘), „Nincsen itt már semmi“ (‚Hier gibt es nichts mehr‘), oder „Nincs hely a kurucnak“

16 Király, István: Ady Endre. Bd. II., Budapest 1970, S. 707.

17 Vgl. dazu Zolnai, Béla: Nyelv és stílus. Budapest 1957, S. 284.

(„Es gibt keinen Platz mehr für den Kuruzen“). In Letzterem wird diese Atopie zugleich auf die Figur der ‚Rolle‘ bezogen, wodurch sich die Frage nach ihrer Besetzbarkeit stellt. Die Einsamkeit des „letzten Kuruzen“ („Nincsen egy barátom“ [„Ich habe keinen einzigen Freund mehr“]) weist auch in die Richtung des Aufhörens des Rollenspiels, da der Zustand der Einsamkeit prinzipiell den Bedingungen jedes Rollenspiels, der Besetzbarkeit und der Wiederholbarkeit widerspricht (zumindest wenn ‚Einsamkeit‘ sich auf die Rolle bezieht, da Einsamkeit andererseits traditionell zu den herkömmlichsten dichterischen Rollen gehört).

Die (in bestimmter Hinsicht) selbstreflexive Szenerie der letzten Strophe („S vércsillogva látom / Utolsó kurucnak / Érdemelt csúf sorsát“ [„Und ich sehe das verdiente hässliche Schicksal des letzten Kuruzen blutig strahlen“]) gehört zu den Signalen des Aufhörens des Rollenspiels, da, auch wenn der ‚Kuruze‘ der lyrische Sprecher sein soll, der Held des Gedichts von der Perspektive des lyrischen Ich entfernt wird. Mit Blick auf die Entstehung der Rolle erscheint Király's Interpretation hier als besonders bedenklich, da der Monograph – der dabei selbstverständlich seine Konzeption einer trotzens Moral bei Ady unterstützen will – den Gedichtsschluss („S jaj annak, ki megmaradt.“ [„Und wehe dem, der übrigblieb“]) übermäßig betont und das letzte Wort im Text zum ‚Schlüsselwort‘ ernannt.¹⁸ Dieses Übrig- oder Am-Leben-Bleiben setzt die ‚Rolle‘ nämlich zurück ins Feld der möglichen Selbstpräsentationen, schafft jedoch auch ein System von Bedingungen, in dem dieses Verbleiben die Trennung von der Rolle („Nincs hely a kurucnak“) voraussetzt. Das Wort passt sich jedoch in keiner der möglichen Lektüren des ‚Ich‘ vollständig der Tropologie der ‚Rolle‘ an, denn auch wenn das Demonstrativ „annak“ sich ausschließlich auf die Kuruzenrolle beziehen würde, ließe sich die Tatsache kaum vergessen, dass diese Aussage als eine negative Wahrsagung formuliert ist.

Diese performative Ebene des Textes macht jedoch – paradoxerweise – darauf aufmerksam, dass der Verzicht auf die Rolle keineswegs das Aufhören des Rollenspiels mit sich bringt. Einerseits aus dem Grund, weil die Aussagen, die an die Strategie der Wahrsagungen erinnern, bzw. ihre Überzeugungskraft im Text von vornherein als falsch erscheinen („Óh, bolond vad vélés, / Hires Buda vára / És ti, régi babonák, / Be megcsúfoltátok, / A legigazabbat, / Legmagyarabb katonát“ [„Oh verrückt wildes Vermuten, berühmte Festung von Buda, und ihr, alte Aberglauben, wie habt ihr den treuesten, ungarischsten Soldaten so betrügen können“]), womit das Gedicht die Gültigkeit des eigenen Schlusswortes bereits in Frage stellt; andererseits überschreitet die Inszenierung des Verzichts die Rahmen der Heraufbeschwörung einer poetischen Tradition oder Sprechsituation nicht und tritt ebenso nicht aus der ‚Rolle‘ einer Diktion, jener des so genannten ungarischen Landflüchtigenliedes heraus. Deshalb lässt sich bloß behaupten, dass

¹⁸ Király 1970, S. 712.

der Text, der die Möglichkeit des Aufhörens vom Rollenspiel anbietet, diesen Vorgang nicht zu Ende bringen kann, weil er ihn als sich endlos wiederholend und unaufhörlich präsentiert. Das inszenierte Aufhören des ‚Rollenspiels‘ erweist sich selber als eine ‚Rolle‘: die ‚Rolle‘ verschwindet also nicht, Adys Gedicht stellt gerade die zirkuläre, nie zu Ende kommende Bewegung dieses Verschwindens oder Aufhörens dar.

Eine Rolle lässt sich also nicht stabilisieren, ist jedoch auch nicht aus dem Kode des Lyrischen auszuweisen und das kann erklären, weshalb sie so oft in engen Zusammenhang mit dem Problem der Öffentlichkeit gebracht wird. Das Problem der ‚Rolle‘ bringt nämlich unausweichlich die Frage der ‚Wirkung‘ mit sich. Tivadar Thienemanns erstaunlich modernes Werk *Irodalomtörténeti alapfogalmak* von 1930 behandelt die Frage von Rollen im Zusammenhang mit der Entfernung von Autor und Publikum, auf den ersten Blick auf eine ziemlich konventionelle Weise, da aus rhetorischer Sicht diese Argumentation sich der Metaphern des ‚Innen‘ und ‚Außen‘ bedient.¹⁹ Doch darüber hinaus, dass auch Thienemann die Unmöglichkeit von Selbstaussdruck erkennt, was hier im vorher schon behandelten Kontext des Paradoxons sprachlicher Intentionalität gestellt wird – „wir können nicht alles sagen, was wir meinen und können nicht alles schreiben, was wir sagen“ –, verbindet er die ganze Problematik mit der Frage der ‚Wirkung‘, und zwar in einer Erörterung der ‚Führerrolle‘.²⁰ Nach seiner scharfsichtigen Unterscheidung zwischen ‚passiven‘ und ‚aktiven‘ Führern (erstere sind dadurch gekennzeichnet, dass sie „kaltleuchtende Sterne sind, die nichts dafür können, dass man sich im Dunkeln nach ihnen richtet“) zieht sie Thienemann gleich zurück, und erklärt die Entstehung von Führern eigentlich mit dem Phänomen ‚Wirkung‘ („Auch wenn der Autor sich ganz in das Schneckenhaus seiner Werke zurückziehen könnte, seine Leser würden sie dennoch in den Lärm des Marktes hinausbringen; sie machen ihn zum Verkünder eines Gedankens, eines Geschmacks oder einer Weltanschauung; stellen ihn mit anderen Zeitgenossen, Vorgängern und Nachfolgern in Beziehung.“), d. h.: die Möglichkeit oder gar Notwendigkeit von literarischer Wirkung oder der Entstehung von ‚Führern‘ soll in der Unabschaffbarkeit und Unfestsetzbarkeit von ‚Rollen‘ bzw. in der Unmöglichkeit bestehen, das ‚Ich‘ zu offenbaren.

Es ist also gut möglich, dass ein ‚Führer‘ z.B. nichts anderes ist, als eine sprachliche Notwendigkeit, der keine Ideologiekritik im Wege stehen kann. Wenn Wirkung sich auch nur annäherungsweise nach dem Schema formalisieren lässt, wonach eine, von einem Subjekt vollzogene Prädikation von anderen Subjekten zitiert wird (und dadurch ersterer aus dem Subjekt zur Rolle, zum Zitat, das Praedikat aus dem Zeichen zum Symbol wird), dann wird man einsehen müssen, dass ‚Rolle‘ und ‚Wirkung‘ völlig

19 S. Thienemann, Tivadar: *Irodalomtörténeti alapfogalmak*. Pécs 1931, S. 222-223.

20 Vgl. ebd., S. 240-241. Zum Kontext der Führerfigur in der Literaturgeschichte der Modernität siehe Kabdebó, Lóránt: *A magyar költészet az én nyelvében beszél*. Budapest 1992, S. 22-24.

aufeinander bezogene Begriffe sind. Ein theoretisch höchst fragwürdiger Begriff, wie jener der Rolle zeigt also, dass Wirkung und Macht (in dieser Hinsicht gibt es keinen Unterschied) in Wirklichkeit sprachliche Effekte sind, deren Namen von ‚starken Dichtern‘ (,strong poets‘) bis zu ‚Diktatoren‘ bloß die blinde, setzende Macht der Sprache familiarisieren oder anthropomorphisieren.

Habsburg-Utopie und Habsburg-Mythos am Ende des 19. Jahrhunderts

Maurus Jókais ‚Der Roman des künftigen Jahrhunderts‘

Man kann ohne Übertreibung behaupten, dass Maurus Jókai der bekannteste und beliebteste ungarische Erzähler des 19. Jahrhunderts im deutschem Sprachraum war:¹ Der größte Teil seines Lebenswerks wurde noch zu seinen Lebzeiten ins Deutsche übersetzt,² und er blieb nicht ohne Echo, obwohl der Prozess der deutschen und österreichischen Rezeption bis heute nicht ausreichend und detailliert bearbeitet wurde.³ Der Roman Jókais, über den ich hier spreche, gehört allerdings nicht zu den im deutschen Sprachraum bekannten Werken des Autors. Er wurde bis heute nur einmal ins Deutsche übersetzt, und auch diese anonyme Übertragung wurde nur ein einziges Mal, im Jahre 1879 publiziert.⁴ Allerdings findet sich über dieses Werk auch in ungarischer Sprache nicht allzu reichliche Sekundärliteratur.⁵ Diese Tatsache hängt ganz bestimmt auch damit zusammen, dass die letzte Schaffensperiode Jókais traditionell als Niedergang der poetischen Werte interpretiert wurde. Etliche Interpretationen und Textanalysen, die mit dieser kurz

- 1 Nur ein kleines Beispiel dafür: Jókai ist der einzige ungarische Schriftsteller, dessen Werk in einem sich mit der Stoffgeschichte der Weltliteratur beschäftigenden Handbuch erwähnt ist: Frenzel, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 5., überarbeitete und ergänzte Auflage. Stuttgart 1999, S. 654. Als zeitgenössische Bewertung siehe K. M. K.: Maurus Jókai. Eine kritische Studie. In: *Magazin für die Literatur des Auslandes*. Begründet von Joseph Lehmann (Berlin) 1875. August. I. S. 471-474., II. S. 485-488., III. S. 510-513., IV. S. 527-529. (Der Autor war vermutlich Karl Maria Benkert, der unter dem Pseudonym Kertbeny als Übersetzer und Schriftsteller publizierte.)
- 2 Siehe zur deutschsprachigen Jókai-Ausgaben: Bibliographie der in selbständigen Bänden erschienenen Werke der ungarischen Literatur in deutscher Übersetzung (1774-1999), zusammengestellt von Tiborc Fazekas, Eigenverlag des Verfassers: Hamburg 1999, S. 901-1085. Zu Jókai siehe auch Fábri, Anna: *Mór Jókai*. In: *Die ungarischen Liberalen*. Hg. von Andras Gerő. Budapest 1999, S. 135-150.
- 3 Über die englische Jókai-Rezeption siehe Czigány, Lóránt: *A magyar irodalom fogadtatasa a viktoriánus Angliában 1830-1914*. („Die Rezeption der ungarischen Literatur in England 1830-1914“), Budapest 1976. Derselbe: *The Oxford History of Hungarian Literature*. Oxford 1984, S. 217-228.; Szilasi, László: *A selyemgubó és a „bonczoló kés“* („Der Seidenkokon und das Messer“). Budapest 2000, S. 211-240.
- 4 Jókai, Maurus (Mór): *Der Roman des künftigen Jahrhunderts*. In acht Büchern. Bd. I-II. Carl Stempel: Preßburg & Leipzig 1879. Die späteren deutschsprachigen Romanzitate stammen immer aus dieser Ausgabe.
- 5 Die textkritische Ausgabe bietet umfassendes Material zur Analyse: Jókai, Mór: *A jövő század regénye* (1872-1874). Bd. I-II. Hg. von Zsuzsa Zöldhelyi. Budapest 1981. (Jókai Mór Összes Művei = Jókai-Gesamtausgabe. Romane. Bd. 18-19.)

gefassten Meinung nicht einverstanden waren, blieben (und bleiben auch noch heute) in der Minderheit; sie vermochten nicht, diese frühere Bewertung wesentlich zu modifizieren.⁶ Oft wird dieser umfangreiche Roman als Vertreter der Gattung Science-Fiction, sogar als der erste SF-Roman in der ungarischen Literatur bewertet – nicht ohne Grund; aber man sollte auch hinzufügen, dass es sich eher um eine umfassende, auch utopische Züge aufweisende Geschichtsvision handelt, die aus bestimmten Elementen der zeitgenössischen Erfahrungen des Autors weiterentwickelt und in eine fiktive Zukunft projiziert. In diesem Sinne kann dieser Roman mögliche, alternative Konzeptionen der 1870er Jahre zeigen, die dem Begriff der „imaginären Geschichte“ sehr nahe stehen.⁷ Obwohl Jókai diese Elemente, Voraussetzungen, Visionen nicht als in der Vergangenheit existierende, mythische Vorbilder, sondern als die Bausteine einer möglichen Zukunft behandelt, erinnert das ganze Verfahren an die Methode eines Geschichtsschreibers, der nicht eine fachgemäße, objektive Geschichte, sondern eine Geschichte mit moralischem Inhalt und Endziel schaffen will. Jókais Roman kann deshalb auch als historischer Roman, genauer: als ein Roman über die Geschichte, gelesen werden – wenn man nicht die Faktizität für das wichtigste Kriterium dieser Gattung oder literarischen Tradition halten möchte. *Der Roman des künftigen Jahrhunderts* beschäftigt sich nämlich mit dem Ende und dem Sinn der menschlichen Geschichte – kein Zufall, dass dafür ein heilsgeschichtlicher Rahmen herangezogen wurde. Die mögliche Geschichte und Zukunft der Österreichisch-Ungarischen Monarchie beeinflusste in diesem Sinne das Schicksal der ganzen Menschheit und bevorzugte die Wiederherstellung der göttlichen Ordnung auf Erden. Die zwei Teile des Romans tragen deshalb folgende Titel: *Der ewige Kampf* und *Der ewige Frieden*; die gesamte Romankonzeption ist vielleicht nicht ganz unabhängig von einem kantianischen oder neokantianischen Schema, wenn man berücksichtigt, dass der „ewige Frieden“ als ein vermeintlicher, hypothetischer Endpunkt der Geschichte eine wichtige Rolle in der Geschichtsphilosophie Kants spielte.

In diesem Sinne gibt es einen bedeutenden Unterschied zwischen Jókais Roman und der früheren, auch im Vorwort vom Autor selbst zitierten Gattungstradition.⁸ Hier werden etliche Prosawerke erwähnt, mit denen dieser Roman nicht verglichen werden darf.

6 Aus der neueren Jókai-Sekundärliteratur sind zu erwähnen: Lukácsy, Sándor: Jókai magyar utópiája. A jövő század regénye. In: Ders.: A végtelen jövő. Irodalmi tanulmányok. Budapest 1998, S. 200-204.; Szilási 2000; Gángó, Gábor: A kettős kulcs a „Négy táncosnő“-házhoz. Jókai és a bécsi századvég kultúrája („Jókai und die Kultur der Wiener Jahrhundertwende“). In: Holmi 4 (2002), S. 430-447.

7 Zu diesem Begriff siehe Boia, Lucian: Geschichte und Mythos. Über die Gegenwart des Vergangenen in der rumänischen Gesellschaft. Köln 2003; Ders.: Pour une histoire de l'imaginaire. Paris 1998.

8 Siehe dazu Lukácsy 1998.

Dieses Werk stellt sich nicht den Anspruch, zum sogenannten ‚Staatsroman‘ gezählt zu werden, wie Thomas Morus‘ vielgenanntes „Utopia“ einer ist, der in edler Schwärmerei die einfache, ungekünstelte Vollkommenheit des Menschengeschlechtes auf einer wüsten Insel darzustellen sucht...⁹

Diese Aussage des Autors – das Vorwort ist tatsächlich mit dem Namen Jókais signiert – ist völlig richtig: Das bahnbrechende Werk von Morus bietet das letzte Ergebnis einer alle Möglichkeiten einkalkulierenden politischen Vernunft, das heißt, ein statisches Bild über eine Welt ohne Konflikte, ohne Wandlungen und ohne Geschichte.¹⁰ Diese letztere Eigenschaft ist aber Jókais Zielsetzung grundsätzlich fremd. Hier wollte man in Form einer Romanpoetik das Zustandekommen der optimalen Einrichtung der Menschheit schildern, darüber hinaus war dieser Roman auch nicht daran interessiert, nur die unerwartete Begegnung eines Fremden und einer idealen Gesellschaft zu beschreiben, er steht also mit den aufgezählten Vorläufern wesentlich im Kontrast – die bekanntesten neben dem Morus‘ Werk sind übrigens *Gulliver’s Reisen* von Jonathan Swift, *Civitas solis* („Der Sonnenstaat“) von Campanella oder *Nils Klims unterirdische Reise* von Ludwig Holberg.¹¹ Der Roman Jókais möchte sich nicht einfach mit der Struktur einer solchen idealisierten Staatsform befassen, die betont nur in einer, von der menschlichen Geschichte getrennten und isoliert konzipierten Welt unvorstellbar ist: *Der Roman des künftigen Jahrhunderts* versucht konsequent die in der ungarischen, also in einer nationalen Geschichte verborgenen, alternativen Möglichkeiten weiterzuführen und zu vervollständigen, verbindet sich mit den sehr farbenreichen literarischen und ideologischen Traditionen der ungarischen Kulturgeschichte – was bedeutet, dass dieses Werk diese Traditionen auch wesentlich Neubewerten kann.

Die Handlung des Romans beginnt am 15. Juni 1952, dem Namenstag des ungarischen Königs Árpád von Habsburg. In der Zukunftsvision Jókais besteht eine feste Einheit zwischen Ungarn und der Habsburg-Dynastie: Der Monarch trägt deshalb den Namen des mythischen Anführers der ungarischen Landnahme, also kann dieser Königsname auch symbolische Bedeutung haben: Der Anfang der ungarischen Staatsgründung kehrt am Ende der Geschichte zurück. Dieses harmonische Zusammenleben des Nationalgedankens und der führenden Rolle der Habsburg-Dynastie setzt allerdings Wichtiges voraus: der Schwerpunkt der Monarchie liegt nicht mehr in Wien und Österreich, sondern in Ungarn. Árpád von Habsburg ist in erster Linie ein ungarischer König, und erst darauf folgen seine weiteren kaiserlichen und königlichen Titel. Jókai stellt eine

9 Jókai 1981, Bd. I., S. 1.

10 Siehe dazu Frenzel 1999, S. 387-388.

11 Man muss jedoch hinzufügen, dass der Roman des dänischen Schriftstellers Holberg bereits 1784 aus dem Lateinischen ins Ungarische übersetzt wurde; er erreichte in kurzer Zeit große Beliebtheit in Ungarn. Dieser Roman kann also auch zur ungarischsprachigen utopischen Romantradition gezählt werden. Auch Jókai hatte ein Exemplar aus dieser ungarischen Edition. Siehe dazu die Kommentare der textkritischen Ausgabe: Jókai 1981, S. 797.

Situation vor, in der die alte historische Ursache der Zwietracht keine Kraft und keinen Grund mehr haben. Das Problem der nationalen Unabhängigkeit Ungarns löst sich in der Großmachtrolle des Landes, in der konfessionellen Gegenüberstellung in Ungarn und in einem konfessionellem Frieden: Das zeigt sich darin, dass auch der Sitz der katholischen Kirche auf dem Gebiet Ungarns, in Pressburg wäre, denn der Papst wählte, als er Rom verlassen sollte, Ungarn als das neues Zentrum der katholischen Welt. Dazu kommt als poetisches Mittel, dass der zentrale Held des Romans, Dávid Tatrangi, betont Sabbatarier (ungarisch: „szombatos“) ist, das heißt, dass in der Wertkonstellation des Werkes eine allgemeine, von den verschiedenen Konfessionen nicht geteilte christliche Religion die zentrale Rolle spielt. Auch die Verwendung der nur in Siebenbürgen existierenden, offiziell niemals anerkannten Sabbatarier-Konfession¹² scheint ganz bewusst zu sein: Das hängt nicht nur damit zusammen, dass dadurch auch die Abstammung und die strenge Moralität Tatrangis gekennzeichnet werden kann (die Bedeutung der ethnischen Identität des Helden wird noch zur Sprache kommen). Mit dieser kleinen, radikalen anti-trinitarischen Sekte wurde durch Jókai gerade eine christliche Glaubensgemeinschaft gewählt, die nach ihren Glaubensregeln den Juden am nächsten steht, also der Welt des Alten Testaments¹³ – durch diese Methode wurde auch die Dimension der Heilsgeschichte erweitert, weil das Ende der Geschichte der Menschheit in diesem Sinne durch die Vereinigung der gesamten biblischen Tradition (der jüdischen und der christlichen) eingestellt werden kann. Damit kann noch eine weitere binäre Opposition ausgelöscht werden: In der ungarischen Ideengeschichte hatte die Konfrontation der beiden nationalen Eigenbilder (des christlichen und des heidnischen) auch schon vor und zeitgleich mit Jókais Roman eine lange Tradition, hier aber wurde auch mit dem Heidentum eine Harmonie geschaffen. Von diesem Aspekt her gesehen scheint es bemerkenswert, wie der Erzähler die Wahl des Namens durch die königlichen Eltern Árpád von Habsburgs erklärt: Árpád, „der Gründer des Vaterlandes“ wurde nämlich 1925 „von der heiligen römischen Kurie“ heilig gesprochen.¹⁴ In der ersten Edition findet man folgende ausführliche Erklärung darüber:

...hatte Pabst (sic!) Pius XI. in Anbetracht alles dessen, vornehmlich aber auf das Zeugnis eines so heiligen Mannes wie Julians des Dominikanermönches hin, der im vierzehnten Jahrhunderte das Stammvolk Árpáds an der Wolga besucht und keine Spur schismatischer Tendenzen bei demselben zu entdecken vermocht hat, mittelst einer, unter seiner und aller seiner Kardinäle eigenhändigen Unterschrift erlassenen Bulle kund und zu wissen gethan: Árpád, „der Gründer des Vaterlandes“ werde

12 Über die Sabbatarier siehe Régi Magyar Költők Tára. XVII. század. Bd. 5. Szombatos énekek („Die Gesänge der Sabbatarier“. Textkritische Ausgabe). Hg. von Béla Varjas. Budapest 1970, S. 5-13.

13 Dazu siehe Pirnát, Antal: Die Ideologie der Siebenbürger Antrinitarier in den 1570er Jahren. Budapest 1961.

14 Jókai 1879, Bd. I., S. 10.



unter die Zahl der Heiligen erhoben und dem Gedächtnisse seines Namens im Gregorianischen Kalender der Christenheit der 15. Juli eingeräumt. Hiedurch wurde unser Urahn Herr Árpád des Kultes der „Septem bonorum“ theilhaftig, das heißt: es wurde 1) sein Name in den *catalogum sanctorum* eingetragen, 2) in die Litanei aufgenommen, 3) demselben zu Ehren eine Kirche erbaut, und 4) ein eigener Feiertag gewidmet, 5) dieser zu einem Wallfahrts- und Ablassstage qualifiziert, 6) Árpáds Bild mit dem Heiligenscheine geziert, und 7) seine Gebeine für Reliquien erklärt.“¹⁵

Jókai hatte in der zweiten Ausgabe des Romans (1896) auch eine neue Passage eingefügt, die von der Auffindung des Grabes des Fürsten Árpád handelt.¹⁶ Weil Árpád mit einem Kreuz begraben wurde, sei dieser Fund ein klarer Beweis dafür, dass er ein früher Christ war. Im Roman Jókais wurde also die ursprüngliche heidnische Tradition der Landnahme christianisiert dargestellt; und damit wurde die Genese und das Ziel des ungarischen Staates in volle Einheit gebracht: Der erste Fürst (Árpád) und sein späterer Nachfolger aus der Habsburg-Familie (Árpád von Habsburg) können wirklich als Beginn und Ende (Alpha und Omega) der gleichen Geschichte verstanden werden.

Der Anfang des Romans zeigt also ein hoffnungsvolles, erfolgreiches Bild der ungarischen Zukunft, aber es handelt sich nicht um eine statische, idealistische Utopie ohne riesige Konflikte. Einerseits wird die permanente Schwäche des sündhaften Charakters der Menschheit stets ironisierend betont, andererseits scheint die friedliche Entwicklung der Welt in Gefahr zu sein – und diese Gefahr kommt von außen. Der Titel des ersten Teils („Der ewige Kampf“) verweist genau auf diese Thematik. Aus der transzendentalen Richtung des Romans folgt übrigens, dass dieser, die ganze Romanstruktur dynamisierende Konflikt auch eine metaphysische Bedeutung hat. Hier wurde nämlich um das Wohl der Menschheit gekämpft, der Kampf spielt sich zwischen Gut und Böse ab. Dieses Schema zeigt eine archaische Gegenüberstellung, die auch aus den mittelalterlichen Mysterienspielen bekannt ist. Jókai hat aber auch hier eine bemerkenswerte, innovative Idee: das Böse ist in diesem Roman Russland, genauer gesagt die sogenannten russischen Nihilisten, die nach einer grausamen Revolution den Zarismus umgewälzt und dadurch die Macht ergriffen haben. Das Wort, mit dem die Revolutionäre gekennzeichnet sind („Nihilisten“) stammt aus einem Roman von Turgenjew (*Väter und Söhne*): Hier wurden die revolutionären junge Leuten (Anarchisten, Sozialdemokraten usw.) als solche benannt.¹⁷ Im Roman Jókais ist die neue Anführerin Russlands nach diesem blutigen Regimewechsel eine schöne, junge und verführerische Frau; also zeigt der Charakter des Bösen hier feminine Merkmale. Das kann aber auch mit einer alten

¹⁵ Ebd., S. 11.

¹⁶ Von 1882 bis 1885 wurde in ungarischen archäologischen Zeitschriften heftig (und übrigens ohne Erfolg) diskutiert, wo das Grab von Árpád gesucht werden soll. Jókai verwendete hier einige Aufschlüsse dieser Debatte. Siehe dazu die Kommentare der textkritischen Ausgabe: Jókai 1981, S. 802-803.

¹⁷ Siehe dazu die Kommentare der textkritischen Ausgabe: Jókai 1981, S. 566-577.

Tradition zusammenhängen: Die weibliche sexuelle Anziehungskraft zählte nach der mittelalterlichen christlichen Anschauung zu den teuflischen Versuchungen. Es ist bemerkenswert, dass die „nihilistische Loge“ in Jókais Roman „Hölle“ genannt wird und ihre Mitglieder sich selbst als „Teufel“ benennen.

Man kann übrigens philologisch nachweisen, dass Jókai die Idee einer russischen Revolution, die wegen ihres despotischen Charakters die ganze Welt gefährden kann, aus zeitgenössischen Zeitungsnachrichten übernommen hatte. Auch in Ungarn wurde sehr viel über den Fall Njetschaews, eines führenden Anarchisten geschrieben, der seinen Anhänger, den Studenten Iwanow getötet hatte, weil dieser nicht mit ihm einverstanden war. Der Njetschaew-Prozess wurde international bekannt – auch die russische Regierung trug aus propagandistischen Zwecken sehr viel dazu bei. In der europäischen Literatur war Jókai nicht der einzige, der sehr schnell und sensibel auf diese mögliche Gefahr für die Menschheit reagierte: Zwischen 1871 und 1873, also synchron mit Jókais Werk, entstand der Roman *Die Dämonen* von Dostojewski. Bei Dostojewski ist das Modell eine kleine Gemeinschaft, eine Stadt, in der die Revolutionäre eine metaphysische Gefahr darstellen – Jókai, der ebenso eine teuflische Gefährdung in der „nihilistischen“ Bewegung zu erkennen glaubte, beschrieb sie allerdings als eine globale Krise. Aus der ähnlichen Perzeption entstanden zwei verschiedene, anders akzentuierte Darstellungen, die aber eine prägnante Übereinstimmung aufweisen: Die Revolution gehört sowohl bei Dostojewski als auch bei Jókai zum Bösen. Diese Lösung spielte in Jókais Roman eine wichtige poetische Rolle: Dieses unmenschliche, revolutionäre Russland mit seiner weiblichen Anführerin kann den Gegenpol zur Monarchie, also zu Ungarn, bilden und diese binäre Gegenüberstellung von Gott und Teufel dadurch dynamisch vorstellen.

Der positive Held des Romans, der einzige wahre Gegner des Bösen also, ist nicht der ungarische König, sondern ein Mensch einfacher Abstammung, der bereits erwähnte Dávid Tatrangi. Er ist einerseits ein genialer Erfinder, der das erste Flugzeug gebaut hat, andererseits (und das ist vielleicht noch wichtiger) ist er aber auch ein Gesandter der göttlichen Weltordnung: Er vertritt nicht nur höhere Ideale über die Humanität, sondern er vermag auch Wege zu finden, die ganze Welt in eine positive Richtung zu führen. In der poetischen Struktur des Romans wird deshalb der Charakter von Tatrangi tatsächlich vereinfacht dargestellt, denn dieser Held soll kaum Schwäche und Zögern zeigen; dieses Verfahren ergibt sich ganz natürlich aus der gewählten Romanpoetik. Die Persönlichkeit und Charakterisierung von Tatrangi hat eine feste Funktion in dieser archaischen Komposition: Falls das Böse ein ganzes Imperium besitzt, soll auch sein Antagonist würdige Macht besitzen, obwohl er ursprünglich keine weltliche Macht innehat. Tatrangi wird durch göttliche Gebote und Gesetze ermächtigt. Deshalb ist sein stabiler Glaube so wesentlich – dieser wird durch seine Zugehörigkeit zu der am Ende des 19. Jahrhunderts schon fast verschwundenen Sabbatarier-Sekte betont. So kann er die alte-

stamentarischen Züge und Wurzeln der Christenheit ebenso vertreten wie die Treue zu einer Religionsminderheit. Mit diesem Status hängt organisch zusammen, dass Tatrangis ein Szekler ist. Die Identität der Szekler, dieser ungarischsprachigen, siebenbürgischen ethnischen Gruppe war ursprünglich von ihren mittelalterlichen, ständischen Privilegien bestimmt. Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts jedoch, nach der Aufhebung dieser ständischen Vorrechte und der Autonomie, wandelte sich die Identität der Szekler langsam in ein territoriales Grundprinzip; parallel dazu blieben die alten, im ungarischen historischen Bewusstsein bedeutenden ideologischen Elemente über den Ursprung und die Abstammung der Szekler unversehrt. Dieser Auffassung nach bewahrten die Szekler als vielleicht ältester Stamm der landnehmenden Magyaren die echten ungarischen Tugenden, und auch den reinsten Dialekt der ungarischen Sprache. Hinzu kommt auch noch die Legende von der Abstammung der Szekler – angeblich vom jüngsten Sohn des Hunnenkönigs Attila –, die mit einer urgeschichtlichen Argumentation die Originalität und die Sonderstellung dieser ethnischen Gruppe erklärt. Diese ganze ideengeschichtliche Tradition wird in der Darstellung Tatrangis mobilisiert: Ein Szekler als *uralter* und *reiner* Ungar, ein Erbfolge der Hunnengeschichte soll die Aufgabe erhalten, die göttliche Harmonie in der Welt endlich wiederherzustellen. Dies hängt auch mit dem Plan zusammen, die ungarische Geschichte in ihrer Totalität, also von ihrem mythischen Anfang bis zu ihrem vermeintlichen Endpunkt widerzuspiegeln. Dazu brauchte man sowohl die Elemente der ungarischen Urgeschichte, als auch die Perspektive der Mission des Ungarntums. Diese beiden wichtigen Merkmale von Tatrangis (sein Szekler-Sein und sein Sabbatarier-Sein) können gerade aus diesem Aspekt als die seine Moralität bildenden Faktoren erscheinen. Es ist also kein Zufall, dass es erst Tatrangis gelingt, die vor der Landnahme in Asien gebliebenen ungarischen Stämme wieder zu finden, und damit die europäischen und asiatischen Ungarn zu vereinigen: Er als ein Szekler, das heißt, als ein später Nachfolger des ehemaligen hunnischen Imperiums, gehörte gerade zu einer Volksgruppe, die ebenfalls von ihren zentralen Stämmen getrennt leben sollte. Die Wiedervereinigung des ehemals zerrissenen ungarischen Volks spielte übrigens eine sehr wichtige Rolle in dieser transzendentalen Romankomposition: Es ist einerseits vielleicht die bedeutendste Voraussetzung des Sieges über das nihilistische Russland, andererseits dient es als metaphysisches Zeichen des Endes der Nationalgeschichte. Die Zerrissenheit, die vor der Landnahme entstand, wurde jetzt am Endpunkt der allgemeinen und nationalen Heilsgeschichte aufgehoben, und die Einheit der Ungarn wurde so zum Symbol und Vorbild der neuen Einheit der Welt.

Die Idee über die vergessenen Stämme des Ungarntums stammt vermutlich aus dem Bericht des Julianus: In den bereits zitierten Zeilen des ersten Kapitels wurde Julianus als christlicher Zeuge der landnehmenden Magyaren erwähnt. Sowohl die lateinischsprachigen als auch die im 19. Jahrhundert auf Deutsch und Ungarisch publizierten

Quellen hatten bestimmt eine große Wirkung auf Jókais Konzeption.¹⁸ Der ungarische Dominikaner Julianus entdeckte in den 30er Jahren des 13. Jahrhunderts die entlang der Wolga angesiedelten Ungarn – sein Bericht ist ein wichtiger Hinweis auf die von den Landnehmern zurückgelassenen ungarischen Stämme. Aus diesem Umstand konnte die Konzeption über die zu jener Zeit vor den Tartaren nach China geflohenen und dort eigenständig ein hohes Zivilisationsniveau erreichenden Ungarn entwickelt werden. Das heißt, in diesem Roman wurde der utopische Insel-Mythos doppelt verwendet: Tatrangi soll das vollkommene Gesellschaftsideal auf einer Insel erproben (das ist das so genannte „Otthon“ – deutsch: ‚daheim‘), und zugleich nimmt dieses Land Kontakt mit der völlig isolierten Welt der chinesischen Ungarn (das ist das so genannte „Kincső“)¹⁹ auf.²⁰ Diese zwei separaten Welten können miteinander die ganze Welt verändern, sie sind also nicht getrennt von der Mehrheit der Menschheit.

Das Vorkommen des zerrissenen Ungarntums im Roman kann dennoch nicht ausschließlich mit der Wirkung des Julianus-Berichtes erklärt werden: Es gibt auch eine bereits früher erschienene und wohl bekannte Quelle, die den Rahmen dieses Gedankens zwar nicht wörtlich, aber implizit schon enthielt. Es handelt sich um den lateinischsprachigen Traktat von Janos Sajnovics über die Sprachverwandtschaft der ungarischen und finnischen Sprache. Über die Bedeutung dieser Abhandlung für die Geschichte der Finnougristik und der allgemeinen vergleichenden Linguistik soll hier nicht ausführlich gesprochen werden, denn aus heutiger Sicht ist nicht die sprachwissenschaftliche Argumentation und Methodik Sajnovics' bemerkenswert, sondern die älteren ideologischen Elemente, mit denen er seine Beobachtungen und Folgerungen in Einklang bringen wollte. Sajnovics stellte sich nämlich den Anspruch, auch die historischen Ursachen der Trennung der Ungarn von den Lappen und Finnen festzuhalten, und dazu musste er bis zu den mythischen Anfängen der noch bekannten ungarischen Geschichte zurückgehen. Im Vorwort formulierte er deshalb wie folgt:

Dass ich aber meine Mühe für diese Untersuchung zu Recht aufgewendet habe, kann ich kaum bezweifeln, wenn ich bedenke, dass es sich um das Idiom jenes Volkes handelt, das einst nach einhelliger Übereinstimmung der Historiker diese überaus ausgedehnten nördlichen Reiche als erstes

18 Interessanterweise wurde der Julianus-Bericht zum ersten Mal von Joseph Hormayr in deutscher Sprache publiziert, obwohl man nicht ohne Zweifel beweisen kann, dass Jókai diese gekürzte Ausgabe verwendet hat; über die Textüberlieferungen siehe Dörrie, Heinrich: Drei Texte zur Geschichte der Ungarn und Mongolen. Die Missionsreisen des fr. Julianus O.P. ins Uralgebiet (1234/5) und nach Russland (1237) und der Bericht des Erzbischofs Peter über die Tartaren. In: Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. I. Philologisch-historische Klasse. Jg. 1956. Nr. 6., S. 127. Über die Bedeutung und Wirkung Hormayrs siehe: Deréky, Pál: Hormayrs ungarischer Kreis. Dissertation. Wien 1980.

19 Das Wort „Kincső“ ist ursprünglich ein seltener ungarischer Frauenname, der aus dem ungarischen Wort „Kincs“ (deutsch: Schatz) stammt.

20 Über die Variationen des Inseldaseins in der Weltliteratur siehe Frenzel 1999, S. 381-399. Hier wurde übrigens der Roman von Jókai nicht erwähnt.

besiedelt hat und unter seiner Herrschaft ungeheure Landstriche umfasste. Auch heute erstreckt es sich vom äußersten Europa, wo es mit seinem entlegenen Winkel nach Westen und Norden blickt, über Finnmarken, Lappland, Finnland und Tataria in einer ununterbrochenen Folge bis nach Asien. Obgleich bei den Völkern, die wir Lappen nennen, ebendasselbe Idiom durch viele Jahrhunderte hindurch sozusagen im Dunkeln verborgen lag und man glauben konnte, dass es wegen des Fehlens jeglicher Kultur schon längst untergegangen sei, so hat es doch in der schwedischen Provinz Finnland ein besseres, das bei weitem beste Schicksal aber in dem blühenden Königreich Ungarn erfahren, wo es schon seit den Zeiten Atilas und des ersten Königs, des Hl. Stephan, gestärkt und gefestigt, durch so viele Jahrhunderte vorzüglich weiter entwickelt...²¹

Es trägt noch dazu bei, dass Sajnovics auch später Hinweise aufzählte, „dass der gesamte Norden Europas und Asiens einmal von einem [Volk] bewohnt wurde, das eines mit dem finnischen war oder wenigstens mit ihm verwandt.“²² An anderer Stelle verwies er auf ein lateinisches Buch, das von einem Jesuiten über seine chinesische Missionsreise verfasst wurde²³ – es kommen also schon alle wichtigen Elemente der bereits skizzierten urgeschichtlichen Konzeption Jókais auch in diesem Werk vor.

Die bewusste heilsgeschichtliche Richtung des Romans beweist auch sein Schluss. Die deutsche Übersetzung endet mit dem Kapitel „Te Deum laudamus!“, das vom synchronen Absingen der verschiedenen Nationalhymnen als ein allgemeines Gotteslob handelt – der ungarische Text des Romans endet aber hier noch nicht, obwohl auch diese Lösung eine klare symbolische Bedeutung beinhalten könnte. Der wirkliche Endpunkt ist das zweite Millennium, also das Jahr 2000, als auf dem Himmel eine neue, zweite Sonne entstand. Auch die Erwähnung des Millenniums zeigt den Willen des Autors, die Vollendung der Zeit der Menschheit zu schildern: Diese Lösung setzt die chiliastische Erwartungen des frühen Mittelalters vor dem Jahr 1000 fort. Die Geburt der Sonne aber ist vielleicht noch interessanter. Dieser Stern entstand aus einem Kometen, der ursprünglich eine Gefahr für die ganze Erde zu sein schien: Aus der Bedrohung wird jedoch eine himmlische Festigung der göttlichen Harmonie und Hoffnung.²⁴ Hier wurde eine alte, astronomisch allerdings falsche Annahme verwendet, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu neuem Leben erweckt worden war: Die bevorstehende Wiederkehr des Bethlehemsterns, der damals die Geburt Christi kennzeichnete. Das heißt, dass ein neuer Stern auf dem Himmel, also eine zweite, kleinere Sonne als ein göttliches Zei-

- 21 Sajnovics, Johannes: Beweis, dass die Sprache der Ungarn und Lappen dieselbe ist. Aus dem Lateinischen übertragen von Monika Ehlers. Mit Anmerkungen und Nachwort herausgegeben von Gyula Decsy und Wolfgang Veenker. Wiesbaden 1972, S. 10 (erste Edition: 1770).
- 22 Dieser Satz ist übrigens ein Zitat von Johann Georg von Eckhardt, in: Sajnovics 1972, S. 137.
- 23 Hier handelt es sich um das Werk vom Pater Joannes Adamus Schall (*Historica narratio de initio, et progressu missionis Societatis JESU apud Chineses, ac Praesertim in Regia Pequinesi...* Wien, 1665), in: Sajnovics 1972, S. 137.
- 24 Siehe dazu ausführlicher Zsoldos, Endre: Kövesligethy Radó, Jókai Mór és az Androméda-köd. („Radó Kövesligethy, Mór Jókai und der Andromedanebelstern“) In: *Aetas* 2-3 (2002), S. 206-211.

chen betrachtet werden kann. Obwohl in Jókais Roman die „Parusia“, also der zweite und letzte Eintritt des Heilands in die menschliche Geschichte nicht dargestellt ist, kann diese konsequent durchgehaltene christliche Komposition mit Hilfe dieser Methode, also mit der Erwähnung einer Sternengeburt vollendet werden. Dieses, der Detraktion ähnliche,²⁵ rhetorisch-symbolische Verfahren eignet sich dazu, die aus erneut verwendeten archaischen Elementen zusammengestellten Romankonzeption zu ihrem Endpunkt zu führen. Jókais Roman ist damit ein im poetischem Sinne erfolgreicher Versuch der Darstellung der gesamten ungarischen Geschichte: Die Einheit der Nationalgeschichte und Heilsgeschichte bot Jókai die großzügige Möglichkeit, eine romantische, geschichtsphilosophische Vision als ein dynamisches und funktionierendes Romanmodell zu konstruieren. Der optimistische Ausklang des Romans kontrastiert wesentlich die zeitgenössische österreichische literarische Tradition, wie sie von Claudio Magris interpretiert wurde: Nach der starken Konzeption von Magris spielten am Ende des 19. Jahrhunderts schon die Ironie und der Zerfall die führende Rolle in der österreichischen Literatur über den „habsburgischen Mythos“.²⁶ Jókais Roman verweist jedoch auf eine alternative Möglichkeit auf hohem Niveau. Der „habsburgische Mythos“ spielt auch in diesem Werk eine ähnliche Rolle, wie – laut Magris’ Meinung – in der österreichischen Literatur: Er ist eng verbunden mit einer Vision über eine Kultur und darin spiegelt sich auch der metaphysische Wunsch nach der Entdeckung einer universalen, gegen das Chaos gerichteten Ordnung. Jókai hat im Gegensatz dazu ganz bewusst und konsequent die nicht ironisierende Perspektive auf die Heilsgeschichte verwendet. *Der Roman des künftigen Jahrhunderts* kann deswegen in einem komparativen Aspekt auch für die österreichische Literaturgeschichte sehr aufschlussreich sein. Er zeigt poetische Möglichkeiten auf, die in der zeitgenössischen, deutschsprachigen Literatur der Monarchie nicht verwirklicht wurden, obwohl Jókai auf dieselben, zumindest auf sehr ähnliche historische, politische und ideengeschichtliche Umstände reagierte, wie seine Zeitgenossen im westlichen Teil des gesamten Landes.

25 Über die Detraktion siehe Dubois, J. / Edeline, F. / Klinkenberg, J. M. / Minguet, P. / Pire, F. / Triron, H. (Hg.): *Allgemeine Rhetorik*. Übersetzt und herausgegeben von Armin Schütz. München 1974, S. 86-88.

26 Magris, Claudio: *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*. Salzburg 1988, S. 167-239. Bemerkenswert ist, dass der Titel des Kapitels „Finis Austriae“ ist, und Magris beschäftigte sich hier mit Karl Kraus: „Mit Karl Kraus scheint der Mythos der Donaumonarchie völlig zertrümmert zu werden. Freilich handelt es sich um eine radikale Entmythisierung und Überwindung, doch wird sie als Apokalypse und Katastrophe dargestellt. Vielleicht hat die habsburgische Welt in diesem Freud-Feind einen ihrer tragischsten, erhabensten Sprecher gefunden.“ (S. 238.)

György Eisemann

Der Leser als Übersetzer

Deutschsprachige Elemente in Werken von Jókai und Mikszáth

Die Literaturgeschichte ab Beginn der Romantik zeugt besonders intensiv davon, dass unter Übersetzen nicht einfach nur der Austausch von absoluten und statischen Bedeutungen zu verstehen ist, sondern eher eine hermeneutische Operation des Verhältnisses von Eigenem und Fremdem. Kurz formuliert: Die mediale Neufigurierung der Sprache ist nicht Bedeutungswahrung, nicht mehr oder minder getreue Übertragung der Texte und auch nicht das Aufdecken gegebener Parallelitäten, sondern ein – auch die Priorität des interpretierenden Subjekts in Frage stellender – sinnbildender Vorgang. Auch dieses Paradigma des 20. Jahrhunderts wurde aus der Rhetorik der Fragen des vorhergehenden Jahrhunderts geboren, obgleich die Antworten mitunter einander diametral gegenüberstanden. Die Einsicht, dass ein Sprachentransfer nicht gleichzeitig auch Transparenz der Sprachen ist, tauchte in der deutschen Romantik beim Konzept von der Wiedergeburt antiker Werke auf, die man sich durch das Übersetzen erhoffte. Wenn wir aber – wie auf dieser Konferenz – von Kulturtransfer sprechen, müssen wir uns davor hüten, darunter eine solche Übertragung oder einen solchen Vergleich der Inhalte von zwei oder mehr Systemen zu verstehen, die auf einem einfachen Dekodieren des Einen aus dem Anderen beruhen. Wenn wir uns nicht auf den Ausspruch des Anderen, sondern auf dessen mit uns identifizierbare Entsprechungen konzentrieren, dann verzichten wir gerade auf das Wesen der Sache, nämlich auf das – durch unüberbrückbare Abweichungen gegebene – Erkenntnispotenzial. Als wenn wir nicht auf die Sprache des Dialogs, nicht auf die fremde Rede achten würden, sondern den Fremden selbst endgültig enträtseln, ihn erfassen, ihn uns gleich machen, ihn also in seinem Anderssein auslöschen wollten. So behandeln wir das Andere eigentlich als ein Objekt, das seine eigene Sprache nur repräsentiert. Ein Objekt, welches wir in unser eigenes System einzugliedern wünschen – auf Grund einer euphorisch entdeckten Verwandtschaft. So kommt – anstelle des wahren Dialogs – die Insektensammlung der Transferforschung zustande: das Aufspießen des Anderen auf eine Stecknadel, die Präparierung mit humanistischer Sorgfalt und das Studieren seiner kondensierten Schönheiten. Es lohnt sich also zu klären, dass das hermeneutische Denken und überhaupt die Interpretationen, die die sprachliche Wendung des 20. Jahrhunderts ernst nehmen, doch sehr kritisch die Forschungen betrachten, welche auf der strukturellen Entsprechung der abweichenden Welten beruhen. Es besteht ja die Gefahr der „Bekämpfung“ der Unterschiede, welche sich auch im Fall der Überbetonung der inhaltlichen oder funktionellen Symmetrien verwirklicht.

Die innerhalb eines Werkes gegebene Mehrsprachigkeit schafft unter anderem einen spezifischen Dialog. In diesen Textteilen wird die Übersetzerrolle auf den Leser übertragen, das heißt, die Auslegung des Zwiegesprächs der Sprachen wird zu einer rezeptiven Aufgabe gemacht. Der Akt des Übersetzens kann sich hiermit zu einem Akt des Lesens wandeln. Im Gegensatz zur Rezeption des bereits übersetzten Textes, gibt es dabei nicht die Möglichkeit sich auf eine fremdsprachige Schrift als Intertext zu beziehen. Oder wenn auch der Quellentext mitveröffentlicht wird, kann der Leser zum Kritiker der Übersetzung werden. Im Weiteren wird von beiden Fällen die Rede sein. Aber irgendeine Begegnung des Lesers mit dem Übersetzen, bringt notgedrungen auch die Erfahrung der Unübersetzbarkeit mit sich. Er wird zu solcher Interpretation angeregt, die – laut dem Obigen – nicht auf den einfachen Wechsel der Bedeutungen, sondern auf die Erkenntnis der aneinander ausgeführten Arbeit baut. Die Aktivität der Rezeption befreit so einen Dialog der Sprachen, anstelle der Illusion von dem vollkommenen Vergleich der Texte.

In der ungarischen Prosa aus der Zeit der Monarchie hängt die Anwendung der deutschen Sprache ganz besonders mit dem Fragenkreis des Regionalismus zusammen. Sie unterscheidet sich von vielen anderen Formen der kulturellen Berührung, zum Beispiel davon, wie im Russischen die französische Sprache erscheint. In den russischen Romanen des 19. Jahrhunderts zeigt sich das Einfügen der zweiten Sprache als ein Treffen von zwei voneinander entfernten Sprachgebieten ohne Zusammengehörigkeit. Die sprachliche Abweichung lässt sich deshalb eher in die Syntagmatik der Mitteilungen einordnen, und falls sie doch einen markanten semantischen Überschuss in sich trägt, bleibt sie eigentlich innerhalb der Figuration der Fremdsprache. Also eine Berührung der zwei Sprachen verwirklicht sich also neben einer Aufrechterhaltung des unterschiedlichen Ursprungs von zwei Kulturen. Ein typisches Beispiel dafür ist – wie Uspenskij aufzeigte – die Markierung der Person von Napoleon Bonaparte, der Gebrauch seines Namens in *Krieg und Frieden*. Aber innerhalb des Kreises der Regionalität kommt die räumliche Trennung der Kulturen, die Unterscheidung als territorialer Faktor nicht oder kaum zur Geltung. Genauer gesagt, was sich unterscheidet, bedeutet immer weniger eine in seinen Wurzeln, seinem Ursprung abweichende Differenz. Der Unterschied zwischen dem Original und dem Gemischten wird aufgehoben. Es muss bemerkt werden, dass die Literatur der Postmoderne diese Aufhebung auf die ganze menschliche Kultur ausweitet.

Die Erzählungen aus der Region der Monarchie werden durch den Gesichtspunkt bestimmt, aus dem die zu staatlicher Verflechtung führenden Prozesse der österreichischen und ungarischen Geschichte zu bewerten sind. Der erste allbekannte Roman, der schon im Besitz der Erfahrungen des Ausgleichs von 1867 das Thema der Ungarischen Revolution und des Freiheitskampfes wählt – nunmehr als historisches Ereignis – ist das Werk von Mór Jókai: *Der Mann mit dem steinernen Herzen*. Vorausgesetzt, dass es die

Gattung der historischen Erzählung überhaupt gibt, ist auch hier der geschichtliche Horizont nicht nur durch die Rückblicksperspektive, also nicht nur durch die nachdrücklich von der Gegenwart getrennte Wiedererweckung der Vergangenheit erschafft, sondern unter anderem durch das Wie des Erzählens, durch Anwendung bestimmter narrativer Tropen. Wenn die archaischen Modelle einen historischen Index haben dürfen, dann verdient Aufmerksamkeit – neben den Allusionen auf die mythischen Gestalten, die Epen von Homer und Vergil – die Selbstbestimmung, mit der sich der Text als modernes Nibelungenlied bezeichnet. Also kann sich die Erzählung des Ungarischen Freiheitskampfes von 1848-1849 ausschließlich nach einem in einer anderen (betreffend die deutsche) Sprache geborenem Werk verstehen. So spricht der Erzähler über die ungarische Geschichte zur Nachwelt. Das bleibt natürlich noch in den Grenzen der archi-textuellen Hinweise. Ein autoreflexiver Akt der Übersetzung aus dem Deutschen aber schafft selbst einen Faden der Handlung. Schon im ersten Kapitel können wir lesen, wie die deutschen Lexika und ihre ungarischen Übersetzungen das Wort *Administrator* auslegen. Auf Deutsch wird dieses Amt würdigend, auf Ungarisch dagegen kritischer erklärt. Und der aufmerksame Leser, bei seiner zweiten Lektüre, kann dieses Moment als eine Matrix der Fiktionalität erkennen. Ein solcher Übersetzungsunterschied bzw. Irrtum verursacht den Tod einer Figur des Romans, den Tod von Jenő Baradlay. Seinen Vornamen vertauschen die kaiserlichen Behörden bei der Übersetzung ins Deutsche mit dem seines Bruders (Edmund, Eugen). Also wird er in Folge eines Übersetzungsfehlers, wegen der sich vorläufig auftuenden Kluft der zwei Sprachen, zum Märtyrer, den der auf Deutsch verfasste Befehl des intriganten Rideghváry einholt: „Mitgefangen, mitgehangen“.

Zu den eigenen Übersetzungen des Textes gehört der Vergleich der fremden Wörter, beruhend auf einer Ähnlichkeit des Bezeichnenden. Die entlang der Zeichen bewegende Rede kann die konsolidierte Sinnstruktur erneuern, und sie kann „revolutionäre“ Strukturen zu Tage bringen. In so ein lexikalisches Zusammenspiel kommt der Name von Minister Bach und des griechischen Gottes Bacchus. Alexander Bach aber ist ein Politiker schon des nächsten Jahrzehntes, das heißt, die mit seinem Namen charakterisierte Epoche tritt aus der Zukunft in den Roman ein. Die Bach-Bacchus-Parallele ist also ein Ergebnis der späteren Sprachsituation des Erzählers, ein Signal seines Rückblicks. Der Leser kann mit der Übersetzung von Namen weiterspielen, in dem Sinne, dass das Wasser des Bachs nicht gleich dem Wein des Bacchus ist.

Ein ganz eigenartiges Beteiligungsangebot erhält der Leser, wenn seine Übersetzung eine ironische Reflexion bilden kann. In diesem Fall erscheint in der übersetzerischen Erfahrung eine laufende Entstehung und Löschung der Metapositionen. Das Motiv des mit *Wer kommt von der Höh* beginnenden Liedes, ein österreichischer Lobgesang auf Eugen von Savoyen, nimmt auch Brahms in seiner *Akademischen Ouvertüre* auf. Auf

die Melodie und durch die Variation des Textes entstand 1848 ein Spottlied gegen Windischgrätz. Dieses *Fuchslied* erklingt im Roman während der revolutionären Kämpfe und bildet einen eigentümlichen Kontrast des heroisch-pathetischen Tons der Schlachtbeschreibung. So wird der Leser zum aktiven Hervorrufener dieser Stilpenetration gemacht, wie er mit seiner Übersetzung das Pathos des Kontextes dekonstruieren kann. Gleichzeitig hat auch hier die Ironie nicht nur einen leugnenden, sondern einen affirmativen Aspekt. Dieser Heroismus ist sich seiner Fiktionalität, seiner in eine Oper passenden Dramatik bewusst, ist aber auch dazu fähig, seine Werte akzeptieren zu lassen. Gerade durch den Gesang reflektieren die Figuren selbst auf ihre eigene Tätigkeit: Die heldenhaften Kämpfe bestreiten sie bewusst wie eine für die Bühne inszenierte Aufführung: „Sie sind entschlossen das Theaterstück ernsthaft zu Ende zu spielen“. Das Singen wird ein Teil der Schlacht: die Anzahl der Strophen entspricht der Zahl der Angriffe, die die Landwehrsoldaten („honvédek“) zurückschlagen müssen; so verbinden auch sie das Lied mit den während der Vorstellung ablaufenden konkreten Geschehnissen. Die Aufgabe des Lesers wird es also, das fremdsprachige Zitat so auszulegen, dass er es nicht nur ironisch auf Windischgrätz, sondern auch auf die jetzt sich abspielenden Geschehnisse bezieht. Aber dies tun die Kämpfenden auch. So kann der Gesichtspunkt der Romangestalten und des Lesers am Horizont der ironischen Einstellung übereinstimmen. Es kann eine geschichtliche Kontinuität, ein gemeinsamer Akzept der Wertordnung des Freiheitskampfes entstehen, der ein „wahres Gebiet“ der Erzählung erschließt. Der Leser erhält ein weiteres auffälliges Beteiligungsangebot zur Modalität seiner Übersetzung mit dem sonderbaren deutschen Reimen von einem Nebendarsteller, Hugo Mausmann: „Brüder – Güter, die Freiheit – sich freut‘ heut‘, Metternich – schmetter nicht, Minister – hin ist er“, usw. Zur Interpretation dieser Verse gibt er einen interessanten „fachlichen“ Rat: „Hier braucht man einen Hans Sachs und keinen Schiller.“

In den Fällen, wo der Leser auf eine deutsche Version eines wohlbekannten ungarischen Textes trifft, wird er in die Rolle des Kritikers der Übersetzung versetzt. Genauer gesagt kann er die Arbeit fortsetzen, welche sein „Vorgänger“, der Übersetzer des gegebenen Textteils, bereits angefangen hat. In einem Kapitel des Romans von Jókai, *Die Komödianten des Lebens*, erklingt der ungarische Revolutionsgesang, das Kossuth-Lied, im Laufe einer Wahlkampagne auch auf Deutsch, natürlich mit dem Namen eines Wahlkandidaten. Es ist vielleicht nicht nötig zu schildern, welch grotesken Eindruck der begeisterte deutsche Vortrag des Kossuth-Liedes im Jahre 1875 macht. „Herr Aljonur liesz (sic!) uns sagen: / Er hat nicht genug Soldaten. / Wenn ers nochmals lässt (sic!) verkünden: / Werden alle uns einfinden.“ Der Narrator lobt den unbekannten Übersetzer, aber seine „Herausgebung“ enthält solche Rechtschreibfehler, die die Spuren der Aufzeichnungen von ungarischem Gepräge an sich haben. Die Schreibweise macht also darauf aufmerksam, dass die ungarische, historische Erinnerung die politisch aktuali-

sierte, deutschsprachige Übersetzung nicht unberührt lässt. Dadurch wird einerseits die ausschließliche Bindung eines nationalen Symbols an seine eigene Sprache verunsichert. Andererseits vergisst der Text seine Vergangenheit nicht: vor dem Leser erscheint die deutsche Vorstellung in grotesken Farben. Es ist fast ein Musterbeispiel dafür, dass die Sprache zwar nicht vergisst, aber dazu fähig ist, sich immer anders zu erinnern. Und dieser Transfervorgang lässt den ungarischen Leser an der – auch romantische Traditionen implizierenden – Erfahrung teilnehmen, nach der die Geschichte nur durch das Erinnern der Sprache und einer Erzählung zugänglich wird. Der Leser als Übersetzer kann auf Grund einer Neuaktualisierung eines politischen Symbols, des Akzepts der sprachlich-historischen Veränderungen, dass heißt auf Grund einer Allegorese interpretieren. Demzufolge kann er die historische Vergangenheit des Freiheitskampfes bereits als die Vergangenheit der Gegenwart der Monarchie auffassen. Die Ironie des revolutionären Pathos bestärkt weiterhin auch das Wortspiel, welches den Namen von Robespierre auf Deutsch mit der Figur des „schwarzen Peters“ in Zusammenhang bringt.

Der Akt der Übersetzung bei den angeführten Romanen von Jókai kann also der Index für eine historische Wandlung sein, das heißt, er kann zur Bildung des historischen Horizonts beitragen. Das Ineinanderfügen der Sprachen kann hiermit auch als eine Form der Erinnerung betrachtet werden. Die gemeinsame Perspektive der Österreichisch-Ungarischen Geschichte wird somit in Gegenwart eines Sprechaktes, von der Kreativität des Erzählens hervorgerufen. Es ist offenbar, dass die Rede der ähnlichen Übersetzungen die bezügliche historische Narrative überinterpretiert. Diese Operationen können – unter Ausnutzung der rhetorischen Funktion des Lesens – die zur Verfügung stehenden narrativen Rahmen auflösen. Sie eröffnen also, durch die immer verändernde Wechselwirkung des Eigenen und des Fremden, einen historischen Horizont.

Ein bestimmter, mit historischen Aspekten verflochtener regionaler Charakter der Mehrsprachigkeit tritt bei mehreren Werken von Kálmán Mikszáth hervor. Im Roman *Die Kavaliers* kann man die Bemühung beobachten, welche die Mythen des Ursprungs und der Herkunft in einer Region in Frage stellt, genauer gesagt neuverfasst, und die Originalität als bloße Fiktion berücksichtigt. So stellen sich einige Romanfiguren bei einer karnevalistischen Hochzeit als Nachkommen der landnehmenden Ungarn vor, aber dazu gibt nicht die Trennung, sondern gerade die Vermischung der Sprachen eine Möglichkeit. In einer Szene vermischen sich die deutschen, slowakischen und ungarischen Worte:

Hiába beszéltek, hiába... ami nem anständig, hát nem anständig. És kedvem volna fölborítani a kizsátnit és... Was sagst du dazu alter Stefi? – Königggrätz apó sietett tiltakozni. – Ozaj dusa moja! (Ugyan, Ielkem.) Hova gondolsz? (...) Um Gottes Willen, most csak nem kezdtek levetközni és újra felöltözni. Daj pokoj Annuska! (Hagyj békét Annuska!).

Dieses Zitat markiert gleichzeitig auch die inneren regionalen gesellschaftspolitischen Verhältnisse dadurch, dass der Erzähler einen Unterschied macht: welche Wörter und Sätze er vom Leser übersetzen lässt, und welche er selbst übersetzt. Von den deutschen und slowakischen Teilen wird nur der letztere, der slowakische auf Ungarisch wiedergegeben, voraussetzend, dass in der Rezeption in Ungarn der deutsche Text keiner Erklärung bedarf, da dies ja jeder verstehe. Diese Lösung ruft zweifellos eine Gegenüberstellung zwischen Zentrum und Peripherie ins Leben, und verstärkt den Gesichtspunkt der deutsch-ungarischen (so monarchistischen) Lesbarkeit und Erzählbarkeit über die Region. Dieser Sprachgebrauch aber trägt doch zur Dekonstruktion eines Historizitätsprinzips bei, welcher bestimmte historische Narrative durch seine autochthonische Traditionsauffassung ausschließt, und sich von der kulturellen Multiplizität der Region abwendet. Für kurze Zeit wird unsicher, was als Grundtext und was als fremdsprachige Einlage bewertet wird.

Das regionale Verhältnis der deutschen und ungarischen Sprache berührt auch der Roman von Mikszáth: *Die schwarze Stadt*, mit Themen eines Konflikts zwischen der Gemeinschaft einer sächsischen Stadt (Löcse – Läutschau) und dem ungarischen Adel des Komitats (Görgő). Laut der Fiktion sprechen die Sachsen deutsch, viele von ihnen beherrschen auch keine andere Sprache, aber der Roman gibt fast alle ihrer Aussagen auf Ungarisch wieder. So ist es besonders wichtig, wann ihre eigene Sprache erklingt, das heißt wohin das Sujet das deutsche Wort positioniert. Von vereinzelt Fällen abgesehen, kommt es erst am Ende des Romans zu einer wesentlichen Änderung, als der Vizegespan des Komitats, Pál Görgey, auf Befehl des Senates enthauptet wird. Als Begründung des Urteils wird der diesbezügliche Paragraph mit feierlicher Düsterei vorgelesen. Der plötzliche sprachliche Wechsel wird dadurch parallel zur Entwicklung des Sujets, im Einklang der Narrative und der Rede, das heißt der Handlung und des Sprechaktes. Der Senat und der Richter lassen den ungarischen Adeligen hinrichten, der seiner Abstammung nach auch Sachse ist, seine Ahnen hießen Arnold. Das Altdeutsch ist also eine Sprache für ihn, die die Abstammung und die Entfernung gleichzeitig bezeichnet, und auch die Todesnachricht bringt. Das heißt, wenn das Prinzip der Herkunft sich geltend macht, wird auch die dialogische Geschichtlichkeit der zwei Kulturen gezeugnet.

Die kritische Rezeption hat diesem Roman lange Zeit die anekdotische Weitschweifigkeit als Fehler vorgeworfen. Die poetische Funktion der deutschsprachigen Einlagen aber ist auch eine Übereinstimmung von Diskursivität und Handlung und weist auf die Rolle der Redeformen hin. Diese Übereinstimmung löst sich natürlich in der Geschichte der modernen Prosa immer mehr auf: Mikszáths Erzählkunst reflektiert auf die Divergenz der beiden und versucht, ihre romantische Einheit oder Zusammengehörigkeit aufrecht zu erhalten.

Es ging hier hauptsächlich um historische Erzählungen, und es ist vielleicht nicht

überflüssig darauf zu achten, wie die Übersetzung des Lesers zu bestimmten Formen des Erinnerns, zu Verunsicherung und Neuerschaffung der Narrativität beitragen kann. Der ähnliche Dialog der verschiedenen Sprachen bekommt keine unbedeutende Rolle, beginnend mit der Erzählkunst von Gyula Krúdy über die Werke von Sándor Márai bis zur Prosa der heutigen Tage, welche diese Tendenz besonders in den 1990er Jahren verstärkte.

IV. Urbanisation

Katharina Scherke

Sozialpsychologische und ästhetische Konsequenzen des größtstädtischen Lebens:

Georg Simmel und Arnold Hauser im Vergleich

Wien und Budapest um 1900 werden immer wieder mit besonderen künstlerischen, aber auch wissenschaftlichen Leistungen assoziiert.¹ Worauf sind die kreativen Leistungen der sogenannten ‚Wiener Moderne‘ zurückzuführen? Bei der Suche nach einer Antwort auf diese Frage, kann eine Analyse der urbanen Milieus in Zentraleuropa hilfreich sein, in denen sich bereits um 1900 Tendenzen abzeichneten, die heute als charakteristisch für die Postmoderne angesehen werden.² Zentrale These des folgenden Beitrages ist, dass die Stadtentwicklung in Zentraleuropa und die damit verbundene Veränderung der Lebensweise, einschließlich ihrer Auswirkungen auf die menschliche Wahrnehmung und das Wirklichkeitsempfinden des modernen Menschen, eine wesentliche Bedingung für das kreative Milieu der Jahrhundertwende gebildet hat. Die Auswirkungen des städtischen Milieus wurden bereits um 1900 von verschiedenen Autoren erkannt und auch theoretisch gefasst. Ich möchte im folgenden Beitrag auf zwei dieser Autoren näher eingehen und zeigen, dass nicht erst durch die Theoretiker der Postmoderne (etwa Wolfgang Iser) der Zusammenhang zwischen Veränderungen der Lebenswelt und der menschlichen Wahrnehmung sowie kreativen Leistungen erkannt wurde. Georg Simmel und Arnold Hauser haben sich beide – ausgehend von einem jeweils anderen theoretischen Hintergrund (beim einen die verstehende Soziologie, beim anderen die materialistische Geschichtsauffassung) – mit den sozialpsychologischen und ästhetischen Auswirkungen des städtischen Lebens beschäftigt.³ Die von beiden beschriebenen Konsequenzen des

- 1 Als Beispiel sei an dieser Stelle nur auf Autoren wie Jacques Le Rider oder Carl Schorske verwiesen. Vgl. Le Rider: *Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität*. Wien 1990; Schorske, Carl E.: *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*. Frankfurt am Main 1982.
- 2 Zum Zusammenhang von Moderne und Postmoderne vgl. Scherke, Katharina / Celestini, Federico: *Die Zentraleuropäische Moderne um 1900 im Spannungsfeld der Begriffe „Moderne“, „Postmoderne“ und „Modernisierung“*. In: Csáky, Moritz / Kury, Astrid / Tragatschnig, Ulrich (Hg.): *Kultur – Identität – Differenz. Wien und Zentraleuropa in der Moderne*. Innsbruck [u. a.] 2004, S. 343–357.
- 3 Die Thematik des vorliegenden Artikels wurde von mir bereits in einem anderen Zusammenhang, unter etwas anderer Schwerpunktsetzung, behandelt. Vgl. Scherke, Katharina: *Die These von der ‚Ästhetisierung der Lebenswelt‘ als eine Form der Analyse des Modernisierungsprozesses*. In: Haring, Sabine A. / Scherke, Katharina (Hg.): *Analyse und Kritik der Modernisierung um 1900 und um 2000, Studien zur Moderne*. Bd. 12. Wien 2000, S. 109–131. Vgl. außerdem Scherke, Katharina / Bolterauer, Alice: *Moderne Antizipationen postmoderner Denkfiguren – Äs-*

größtstädtischen Lebens konnten in allen europäischen Großstädten der Jahrhundertwende beobachtet werden, sie erfuhren in Zentraleuropa aber eine besondere Verschärfung, die sowohl Simmel⁴ als auch Hauser⁵ in Wien beziehungsweise Budapest beobachten und in ihre Überlegungen einfließen lassen konnten. Die Konzepte der beiden Autoren haben außerdem Relevanz für aktuelle Debatten; nicht nur weil zeitgenössische Autoren teilweise auf sie zurückgreifen, sondern auch weil die städtische Lebensweise, demographischen Prognosen zufolge, das 21. Jahrhundert dominieren wird.⁶

Die urbane Lebensweise⁷ bewirkt eine Veränderung der menschlichen Wahrnehmung im Allgemeinen beziehungsweise der künstlerischen Wahrnehmung und Produktion im Besonderen. Das großstädtische Leben um 1900 war geprägt von einer Fülle neuer Wahrnehmungsreize, die nicht nur die künstlerisch-kulturelle Produktion, sondern auch die Psyche des Individuums und die gesellschaftlichen Verhaltensformen maßgeblich beeinflussten. Neben der sozialen Dichte der Städte, den ständig wechselnden zwischenmenschlichen Begegnungen und Eindrücken, ist auch auf die technischen Entwicklungen hinzuweisen, die in bis dahin unbekanntem Ausmaß Bilder und Geräusche auf den Menschen einwirken ließen und daher von Zeitgenossen auch als Ursachen einer Reizüberflutung interpretiert wurden.⁸ Neben den ganz allgemein durch das Leben in der Stadt bewirkten neuen Wahrnehmungen, führte insbesondere das un-

thetisierung und Medialisierung in der Wiener Moderne. In: Csáky / Kury / Tragatschnig 2004, S. 359–376.

- 4 Simmel hat sich im Rahmen von Vortragsveranstaltungen immer wieder in Wien aufgehalten, zum Beispiel 1896 als er die Grundthesen seiner später erschienenen *Philosophie des Geldes* in Wien vorstellte. Vgl. Frisby, David (Hg.): Georg Simmel in Wien. Texte und Kontexte aus dem Wien der Jahrhundertwende. Wien 2000, S. 191 ff.
- 5 Hauser hat selbst längere Zeit in Budapest und Wien gelebt. Vgl. Scherke, Katharina: Arnold Hauser. In: Weibel, Peter (Hg.): Jenseits von Kunst. Eine Kooperation der Neuen Galerie Graz und des Ludwig Museums Budapest als Beitrag zum österreichischen Millennium und ungarischen Millecentenarium 1996. Wien 1997, S. 575–577.
- 6 Zur weltweiten Urbanisierung vgl. Birg, Herwig: Die Weltbevölkerung. Dynamik und Gefahren. München 1996.
- 7 Die Urbanisierung stellt nur einen Teil des umfassenden Modernisierungsprozess dar, der Europa seit der Zeit der Aufklärung geprägt hat. Zu den Phänomenen, die gemeinhin unter dem Schlagwort Modernisierung abgehandelt werden, gehören – neben der Urbanisierung – auch Industrialisierung, Säkularisierung, Rationalisierung und Demokratisierung, auf die allerdings in diesem Beitrag nicht näher eingegangen wird. Vgl. zum Beispiel: van der Loo, Hans / van Reijen, Willem: Modernisierung. Projekt und Paradox. München 1992, S. 11. oder auch Zapf, Wolfgang: Modernisierung und Modernisierungstheorien. In: Ders. (Hg.): Die Modernisierung moderner Gesellschaften. Verhandlungen des 25. Deutschen Soziologentages in Frankfurt am Main 1990. Frankfurt am Main / New York 1991, S. 34. Vgl. auch Haring, Sabine A. / Scherke, Katharina: Einleitung. In: Haring / Scherke 2000, S. 11–32.
- 8 Timm Starl weist etwa auf die Entstehung der (Hobby-)Fotografie und die allgemeine Verbreitung von Bildmaterial (hauptsächlich Porträtfotos Prominenter) durch Illustrierte und Zeitungen ab circa 1880 hin. Vgl. Starl, Timm: Erinnern um zu vergessen. Zur Entstehung der Bildwelt der Knipser. In: Volk, Andreas (Hg.): Vom Bild zum Text. Die Photographiebetrachtung als Quelle sozialwissenschaftlicher Erkenntnis. Zürich 1996, S. 67.

mittelbare Erleben anderer Identitäten und der damit verbundenen Lebensentwürfe zu einem Bewusstsein der Wandelbarkeit und letztendlich Konstruiertheit von Identität. In den Großstädten Zentraleuropas nahm dieses Phänomen eine besondere Ausprägung an. Das Städtewachstum wurde hier begleitet von einer zunehmenden ethnisch-sprachlichen Heterogenität der Bevölkerung. Wien und Budapest hatten sich im 19. Jahrhundert zu Anziehungspunkten für Menschen aus allen Gebieten der Monarchie entwickelt, was dazu führte, dass im alltäglichen sozialen Verkehr unterschiedliche Lebenswelten aufeinander prallten. Das Wirklichkeitsverständnis des modernen Menschen ist laut verschiedener Vertreter postmoderner Ansätze ein ästhetisierendes. Irmela Schneider schreibt hierzu:

Unter ‚ästhetisierend‘ wird dabei ein Verhältnis zur Wirklichkeit verstanden, das nicht von (ontologischen) Gewißeheiten ausgeht, sondern an modellierbaren, veränderbaren, virtuellen Gegebenheiten ausgerichtet ist.⁹

Da wo unterschiedlichste Lebenswelten aufeinanderprallen, wie in den Städten Zentraleuropas um 1900, wird dieses Bewusstsein der Modellierbarkeit besonders gefördert und ebnet – so meine These – den Weg für neuartige künstlerische und wissenschaftliche Entwürfe.

Einige Fakten zur Bevölkerungsentwicklung in Wien und Budapest sollen die soziale Zusammenballung um 1900 quantitativ verdeutlichen: Wien wies zwischen 1800 und 1900 ein sehr hohes Bevölkerungswachstum auf (Elisabeth Lichtenberger gibt für das Jahr 1800 eine Bevölkerungszahl von 247.000 für Wien an; bis 1910 hat sich dies fast verzehnfacht auf über 2 Millionen Einwohner). War Wien um 1800 bereits die viertgrößte Stadt Europas, so nahm es in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bereits den dritten Platz nach London und Paris ein; erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verlangsamte sich das Bevölkerungswachstum und Wien wurde von Berlin überholt. Verantwortlich für die Mäßigung des Bevölkerungswachstums in Wien waren unter anderem der Aufstieg Budapests nach dem Ausgleich und seine nun stärkere Wirkung als demographisches Einzugsgebiet, wodurch Wanderungsströme von Wien nach Budapest umgelenkt wurden.¹⁰ Budapest avancierte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur zweitgrößten Stadt der Monarchie mit über 700.000 Einwohnern.¹¹ Das Bevölkerungswachstum ging in den Städten einher mit dem Anwachsen sozialer Probleme. Vor allem in Wien war die Wohnungslage zeitweise katastrophal und die damit verbundenen hygienischen Zustände mangelhaft, was die Aufmerksamkeit politischer Entscheidungsträ-

9 Scheider, Irmela: Medialisierung und Ästhetisierung des Alltags – Einige Überlegungen. In: Rupp, Gerhard (Hg.): Ästhetik als Prozeß. Opladen / Wiesbaden 1998, S. 169.

10 Vgl. Lichtenberger, Elisabeth: Wien – Prag. Metropolenforschung. Wien / Köln / Weimar 1993, S. 17–19.

11 Vgl. ebd., S. 18.

ger erregte und zur Entwicklung erster wohlfahrtsstaatlicher Programme führte.¹² Auch die ethnische Durchmischung der Stadt war beträchtlich, so hatten im Jahr 1900 46,8 % der Wiener Bevölkerung keine Heimatberechtigung in Wien beziehungsweise den restlichen Bundesländern, 30,9 % waren in Böhmen und Mähren heimatberechtigt, 8,4 % in den Ländern der ungarischen Krone, die restlichen 7,5 % waren in den anderen Teilen der österreichischen Monarchie beziehungsweise 1 % im Ausland heimatberechtigt.¹³

Im Sinne von Karl Mannheims¹⁴ Wissenssoziologie lässt sich das kreative Milieu der Wiener beziehungsweise zentraleuropäischen Moderne auf ganz bestimmte Seinsfaktoren zurückführen, die prägende Wirkung sowohl auf die künstlerisch Tätigen als auch die Wissenschaftler dieser Region ausgeübt haben. Als prägender Faktor wird in diesem Beitrag die Urbanisierung ins Zentrum der Überlegungen gerückt, daneben sind freilich andere Faktoren zu berücksichtigen, die an dieser Stelle nur kurz erwähnt werden können: Zu den prägenden Seinsfaktoren der Wiener beziehungsweise zentraleuropäischen Moderne sind neben der Urbanisierung vor allem das multi-ethnische Bevölkerungsgemisch der Donaumonarchie und die daraus resultierenden Nationalitätenkonflikte zu zählen, ebenso der beginnende Zerfall der Monarchie nach den Gebietsverlusten in Italien (1859/1866) und dem Ausgleich mit Ungarn (1867) und die daraus resultierenden Wanderungsbewegungen. Das politische Klima um die Jahrhundertwende wurde außerdem maßgeblich von der einsetzenden Demokratisierung (1907 erstmalige Durchführung allgemeiner Wahlen) und dem Aufkommen von Massenparteien, sowie einer Radikalisierung der politischen Weltanschauungen geprägt. Was sich feststellen lässt, ist eine Häufung bestimmter gesellschaftlicher Problemlagen im zentraleuropäischen Raum um die Jahrhundertwende, die erst verspätet in anderen Regionen auftraten. Nicht zuletzt aus diesem Grund wird die Wiener Moderne gerne auch als eine Art ‚Laboratorium‘ oder ‚Experimentierfeld‘, auf dem Gegenwartsprobleme in einer frühen Ausprägung beobachtet werden können, bezeichnet. Karl Acham beschreibt dieses Milieu folgendermaßen:

Hier entwickelte sich eine gesteigerte Sensibilität für psychische Belange und für gesellschaftlich-kulturelle Phänomene; es ist kein Zufall, daß gerade in diesem sozial und ethnisch so heterogenen

- 12 Vgl. Zelinka, Ingeborg: Entwicklung und Bedeutungswandel des Konzeptes staatlicher Wohlfahrt. Zwei Jahrhundertwenden im Vergleich. In: Haring / Scherke 2000.
- 13 Vgl. John, Michael / Lichtblau, Albert (Hg.): Schmelztigel Wien – einst und jetzt. Zur Geschichte und Gegenwart von Zuwanderung und Minderheiten. Wien / Köln 1990, S. 16.
- 14 Mannheim selbst gehört übrigens ebenso zu den Wissenschaftlern, die eine entscheidende Phase ihres Lebens im zentraleuropäischen Raum verbracht haben und bei denen eine Prägung ihres Denkens durch diesen Raum angenommen werden kann. Im Zusammenhang mit Mannheims Wissenssoziologie könnte man beispielsweise auf die Polarisierung der Weltanschauungen in Zentraleuropa verweisen, die eine besondere Sensibilität für die Frage der gesellschaftlichen Prägung des Denkens gefördert haben mögen. Vgl. Mannheim, Karl: Ideologie und Utopie. Frankfurt am Main 1969.

Raum Psychoanalyse, Phänomenologie, logischer Empirismus, Austromarxismus und Wissenssoziologie entstanden sind.¹⁵

Im Folgenden sollen die Veränderungen der Lebenswelt in den urbanen Zentren (Zentral-) Europas aus der Sicht zweier zeitgenössischer Autoren analysiert werden.

Georg Simmel hat sich eingehend mit den durch das Leben in der modernen Großstadt veränderten beziehungsweise erweiterten Wahrnehmungsreizen und deren Auswirkungen auf das Sozialleben beschäftigt. Seine diesbezüglichen Überlegungen wurden zwar großteils in Berlin entwickelt, können jedoch ohne weiteres auch als zutreffend für Wien oder Budapest angenommen werden. Die sozialpsychologischen Konsequenzen der gestiegenen Bevölkerungsdichte in den Städten wurden von Simmel hauptsächlich darin gesehen, dass es dem einzelnen nicht mehr möglich sei, angemessen auf seine Mitmenschen zu reagieren. Die Reizüberflutung durch die Menschenmassen der Großstadt führe zu Haltungen wie Reserviertheit, Blasiertheit und Arroganz, die von Simmel als notwendiger Selbstschutz verstanden werden.¹⁶ Bereits bei Simmel findet sich der Hinweis auf die Abstumpfung des Menschen angesichts der übersteigerten Wahrnehmungsreize in der Moderne – ein Topos, der von Vertretern der Postmoderne wie Wolfgang Iser ausführlich thematisiert wird.¹⁷ Für den einzelnen Großstädter ist es laut Simmel unmöglich, auf jede seiner Begegnungen mit der gleichen gefühlsmäßigen Intensität zu reagieren wie ein Landmensch seiner Zeit. Das Landleben verlaufe geruhsamer, unter einem geringeren Zeitdruck, und die sozialen Beziehungen können einer Vertiefung zugeführt werden, wie es bei den oberflächlichen Begegnungen in der Stadt kaum möglich sei. Diese Veränderung des gesellschaftlichen Lebens angesichts der wachsenden Verstädterung und Industrialisierung drückt sich laut Simmel geradezu symptomatisch in der modernen Geldwirtschaft aus.

Das Wesen der Blasiertheit ist die Abstumpfung gegen die Unterschiede der Dinge, nicht in dem Sinne, daß sie nicht wahrgenommen würden, wie von einem Stumpfsinnigen, sondern so, daß die Bedeutung und der Wert der Unterschiede der Dinge und damit der Dinge selbst als nichtig empfunden wird. [...] Diese Seelenstimmung ist der getreue subjektive Reflex der völlig durchgedrungenen Geldwirtschaft; indem das Geld alle Mannigfaltigkeiten der Dinge gleichmäßig aufwiegt, alle qualitativen Unterschiede zwischen ihnen durch Unterschiede des Wieviel ausdrückt, indem das Geld, mit seiner Farblosigkeit und Indifferenz, sich zum Generalnenner aller Werte aufwirft, wird es der fürchterlichste Nivellierer, es höhlt den Kern der Dinge, ihre Eigenart, ihren spezifischen Wert, ihre Unvergleichbarkeit rettungslos aus.¹⁸

15 Acham, Karl: Die ‚kulturelle‘ Krise der Gesellschaft um 1900 und die Genese der Sozialwissenschaften. In: Drehsen, Volker / Sparr, Walter (Hg.): Vom Weltbildwandel zur Weltanschauungsanalyse. Krisenwahrnehmung und Krisenbewältigung um 1900. Berlin 1996, S. 42.

16 Vgl. Simmel, Georg: Die Großstädte und das Geistesleben. In: Ders.: Soziologische Ästhetik. Hg. von Klaus Lichtblau. Darmstadt 1998, S. 125.

17 Vgl. Iser, Wolfgang: Ästhetisches Denken. Stuttgart 1995, S. 64.

18 Simmel 1998, S. 124.

Für den Großstädter verbindet sich mit der größeren Unpersönlichkeit der Beziehungen jedoch auch die Notwendigkeit, sich – angesichts der großen Anzahl sozialer Kreise, denen er angehört, und angesichts der Kürze der Begegnungen – ein ausgeprägtes Selbstbild zu geben. Ziel dieser Selbstinszenierung ist es, sich der eigenen Identität im Strom der ständig wechselnden Begegnungen bewusst zu werden und diese gegenüber der allgemeinen Nivellierung zu bewahren. Übersteigerte Formen der Selbstdarstellung, die auch unter Rückgriff auf ästhetisch-künstlerische Elemente – etwa in Form der Mode – entstehen, sind die Folge.

Wo die quantitative Steigerung von Bedeutung und Energie an ihre Grenze kommen [sic!], greift man zu qualitativer Besonderung, um so, durch Erregung der Unterschiedsempfindlichkeit, das Bewußtsein des sozialen Kreises irgendwie für sich zu gewinnen: was dann schließlich zu den tendenziösesten Wunderlichkeiten verführt, zu den spezifisch großstädtischen Extravaganzen des Apartseins, der Kaprice, des Pretiösentums, deren Sinn gar nicht mehr in den Inhalten des Benehmens, sondern nur in seiner Form des Andersseins, des Sich-Heraushebens und dadurch Bemerklichwerdens liegt – für viele Naturen schließlich noch das einzige Mittel, auf dem Umweg über das Bewußtsein der anderen irgend eine Selbstschätzung und das Bewußtsein, einen Platz auszufüllen, für sich zu retten.¹⁹

Das Spiel mit Identitäten und Wahrnehmungsreizen – das letztendlich zum Bewusstsein der Konstruierbarkeit der Realität beiträgt – dürfte vor allem auch prägend für die ‚Salonkultur‘ des Wiens der Jahrhundertwende gewesen sein.²⁰

Die Veränderungen der Lebenswelt bieten Simmels Analysen zufolge aber nicht nur neue Wahrnehmungsmöglichkeiten, sondern haben auch einen wesentlichen Einfluss auf den künstlerischen Bereich im engeren Sinne. Simmel widmete sich vor allem dem Symbolismus als typischer Kunstströmung seiner Zeit, den er vom Naturalismus abzugrenzen versuchte.

Der Kunst kommt bei Simmel die Aufgabe zu, die Wirklichkeitssicht des einzelnen zu modifizieren. „Alle Kunst verändert die Blickweite, in die wir uns ursprünglich und natürlich zu der Wirklichkeit stellen.“²¹ Die Kunst ist von einem Dualismus, der sich durch alle Bereiche des menschlichen Lebens zieht, gekennzeichnet. Die Suche nach Nähe und Unmittelbarkeit drückt sich in den Künsten ebenso aus wie der Versuch, Distanz zu gewinnen und die Individualität zu betonen. Der Naturalismus erlaubt es dem Betrachter, sich den Dingen unmittelbar zu nähern, ohne dass eine allzu große Reflexion notwendig wäre.

Der Naturalismus in seinen groben Formen war ein verzweifelter Versuch, über die Distanz hinwegzukommen, die Nähe und Unmittelbarkeit der Dinge zu ergreifen; kaum aber war man ihnen ganz nahe, so konnten die empfindlichen Nerven schon ihre Berührung nicht mehr vertragen und scheuten zurück, als hätten sie glühende Kohlen angefaßt.²²

19 Ebd., S. 130.

20 Vgl. Dubrovic, Milan: Veruntreute Geschichte. Die Wiener Salons und Literatencafes. Wien 1985.

21 Simmel 1998, S. 88.

22 Ebd., S. 90.

Das Kunstgefühl seiner Zeit beschrieb Simmel deshalb als im Wesentlichen durch Distanz betont. Die Vorliebe für den Symbolismus, für ferne Kulturen oder für nur vage Andeutungen – etwa im Fragment – erklärt sich für ihn aus dieser Sehnsucht nach Distanz. In der Tendenz zur Distanzvergrößerung – die vor allem in der Enge des großstädtischen Umfeldes gesucht wird – sah Simmel einen kennzeichnenden Zug der Moderne überhaupt, der in den Künsten besonders deutlich zum Ausdruck kommt, sich aber auch in den oben beschriebenen sozialen Verhaltensformen zeigt.²³

Simmel wurde häufig bürgerlicher Ästhetizismus vorgeworfen.²⁴ Die von ihm konstatierten Wahrnehmungsveränderungen hätten vor allem bürgerliche Schichten betroffen – er repräsentiere somit eine einseitige Weltsicht. Auf die Rezeption und Kritik an Simmel kann an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden. Ich möchte jedoch mit dem Verweis auf Arnold Hauser, einen weiteren Autor vorstellen, der ausgehend von anderen theoretischen Vorannahmen – der materialistischen Geschichtsauffassung – zu ganz ähnlichen Befunden gelangte wie Simmel (dessen Arbeiten er freilich gekannt hat und in seine Überlegungen mit einbezog).

Der 1892 in Temesvár geborene Hauser, wuchs in Budapest auf und studierte hier. Mit den Phänomenen des Großstadtlebens wurde er außerdem während verschiedener Studienaufenthalte in Berlin, Paris und Wien konfrontiert.

Erste Anregungen zu seinen kunsttheoretischen Überlegungen erhielt Hauser im sogenannten Budapester „Sonntagskreis“ um Georg Lukács, in den Hauser durch den befreundeten Karl Mannheim eingeführt wurde. Die Diskussionen in diesem Forum linksliberal orientierter Intellektueller beschäftigten sich unter anderem mit Fragen der Religion und Ästhetik, sowie den Folgen der neuzeitlichen Rationalisierung, die weitgehend negativ beurteilt wurden. Hauser stellte in Anlehnung an Lukács später der neuzeitlich-rationalistischen Entfremdung des Individuums die Kunst als einzigen Bereich, der noch eine ganzheitlich-harmonische Sinnproduktion leisten könne, gegenüber.²⁵

Kunst ist für Hauser – gemäß seiner Ausdrucksweise – ein Teil der *Lebenstotalität*. Sie gehört zur alltäglichen Praxis und die Elemente eines Kunstwerkes entstammen der Welt der Erfahrung – sie widerspiegeln die Wirklichkeit. Der Künstler ist als soziales Wesen gleichzeitig Produkt und Produzent seiner Gesellschaft. Insofern schöpft er auch aus den gesellschaftlich vorgegebenen Erfahrungen, die er in seine Werke einbaut. Hauser weist allerdings darauf hin, dass das künstlerische Schaffen auch spontane Elemente beinhaltet, die unableitbar von äußeren Bedingungen sind:

23 Vgl. ebd., S. 91. – Vgl. auch Frisby, David: *Fragmente der Moderne*. Georg Simmel – Siegfried Kracauer – Walter Benjamin. Rheda-Wiedenbrück 1989, S. 79–81.

24 Vgl. Hübner-Funk, Sibylle: *Ästhetizismus und Soziologie bei Georg Simmel*. In: Böhringer, Hannes / Gründer, Karlfried: *Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende: Georg Simmel*. Frankfurt am Main 1976, S. 44–70.

25 Vgl. Scherke 1997, S. 575 f.

Obwohl für das Kunstwerk außerkünstlerische Anregungen von entscheidender Bedeutung sind, kann es im ganzen nur als ein Produkt von gegensätzlichen, das heißt kunstjenseitigen, der objektiven materiellen und gesellschaftlichen Realität entstammenden Tatsachen und von kunstimmanenten, formgerechten, spontanen und durchaus schöpferischen Bewußtseinsakten erklärt werden.²⁶

Der künstlerische Schöpfungsakt muss als dialektischer Prozess zwischen der künstlerischen Spontaneität, den Tatsachen der Erfahrung (die zu den Darstellungsinhalten werden) und den Darstellungskonventionen aufgefasst werden.

In seinem Buch *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* (1953) versuchte Hauser für alle bisherigen Phasen der Kunstentwicklung (bis hinauf zur modernen Kunst), den Zusammenhang zwischen den wirtschaftlich-gesellschaftlichen Gegebenheiten und der jeweiligen Kunstproduktion der Epoche aufzuzeigen. Er trug mit diesem Unterfangen zur stärkeren Berücksichtigung soziologischer beziehungsweise sozialhistorischer Erkenntnisse in der Kunstgeschichte bei. In diesem Buch beschäftigte er sich auch mit der Abgrenzung von Naturalismus, Symbolismus und Impressionismus. Ähnlich wie Simmel wies er auf die rasanten technischen und sozialen Veränderungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts hin, die zu einer Dynamisierung des Lebensgefühls beigetragen hätten. Hauser konstatierte einen beschleunigten Wechsel der Moden und künstlerischen Geschmackskriterien. Der Impressionismus bringe das dynamisierte Lebensgefühl zum Ausdruck. Die Welt wird vom Impressionismus, gemäß Hauser, „mit den Augen des Städters“²⁷ wahrgenommen, und auf deren vielfältige Eindrücke wird mit den „über-
spannten Nerven des modernen technischen Menschen reagiert“.²⁸

Die Darstellung des Lichts, der Luft und der Atmosphäre, die Zerlegung der Farbenfläche in Flecke und Tupfen, [. . .] das flüchtige, scheinbar unaufmerksame Hinsehen und das virtuose Ungefähr der Wiedergabe drücken letzten Endes nichts anderes aus, als jenes Gefühl einer bewegten, dynamischen, in fortwährender Veränderung begriffenen Wirklichkeit, das mit der Subjektivierung der malerischen Darstellung durch die Perspektive begonnen hat.²⁹

Nicht zuletzt führt die gestiegene Bevölkerungsdichte in den Städten, die auch Simmel als einen Auslöser des veränderten Lebensgefühls betrachtet hat, zu einer Anonymisierung der sozialen Beziehungen und schließlich auch zu der auf den isolierten, einzelnen Moment abzielenden Kunst des Impressionismus.

Auf den ersten Blick mag es überraschend erscheinen, daß die Großstadt mit ihrer Zusammenpferchung und Durcheinandermischung der Leute diese intime, im Gefühl der individuellen Einzigartigkeit und Einsamkeit wurzelnde Kunst erzeugt haben soll. Bekanntermaßen wirkt aber nichts so isolierend wie das enge Beisammensein von allzu viel Menschen [. . .]. Die beiden Grundgefühle, die das Leben in einer solchen Umgebung mit sich bringt, das Gefühl des Allein- und Unbeobachtetseins

26 Hauser, Arnold: *Soziologie der Kunst*. München 1974, S. 21.

27 Hauser, Arnold: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. München 1990, S. 929.

28 Ebd., S. 929.

29 Ebd., S. 930 f.

einerseits und der Eindruck des rasenden Verkehrs, der unablässigen Bewegung, der beständigen Abwechslung andererseits, erzeugen das impressionistische Lebensgefühl, das die subtilsten Stimmungen mit dem schnellsten Wechsel der Sensationen verbindet.³⁰

Die technisch veränderte Lebenswelt hat bei Hauser eindeutig Auswirkungen auf den künstlerischen Bereich in Form des neuen Stils des Impressionismus und beeinflusst auch das Wirklichkeitsempfinden des modernen (bürgerlichen) Menschen.³¹ Die ständige Reizüberflutung in der Großstadt führt zu einer geschärften Sensibilität und Reizbarkeit der Menschen. Der nervöse Rhythmus, die stets neuen, verwischten Eindrücke des städtischen Lebens, werden im Stil des Impressionismus auf die Leinwand gebannt.

Die Herrschaft des Moments über Dauer und Bestand, das Gefühl, daß jede Erscheinung eine flüchtige und einmalige Konstellation ist, eine dahingleitende Welle des Flusses, in welchen man nicht zweimal steigt, ist die einfachste Formel auf die der Impressionismus gebracht werden kann.³²

Eine wesentliche Konsequenz des städtischen Lebens ist die Erfahrung, dass die Wirklichkeit sich ständig im Fluss befindet und nichts Fixes, Unveränderbares mehr darstellt. Die ständige Veränderung der Wirklichkeit führt, laut Hauser, außerdem zu einer stark rezeptiven Haltung des Menschen.

Es äußert sich in dieser Stimmungshaftigkeit der künstlerischen Darstellung zugleich eine grundsätzlich passive Haltung dem Leben gegenüber, ein Sichabfinden mit der Rolle des Zuschauers, des rezeptiven und kontemplativen Subjektes, ein Standpunkt der Distanzhaltung, des Zuwartens, des Nicht-engagiertseins – mit einem Wort die ästhetische Attitüde schlechthin.³³

Hauser hat sich – im Gegensatz zu Simmel – auch explizit auf die zentraleuropäischen Gegebenheiten bezogen, wenn er die in Wien vertretene Form des literarischen Impressionismus beschreibt und die Aspekte der ethnischen Durchmischung und der passiven Reaktion auf die veränderte Lebenswelt als zentrale Kennzeichen hervorhebt:

Vielleicht ist es die alte, müde Kultur dieser Stadt, der Mangel an jeder aktiven nationalen Politik und der große Anteil der Fremden, namentlich der Juden, am literarischen Leben, die dem Wiener Impressionismus den ihm eigentümlichen subtilen und passiven Charakter verleihen. 8...] Der latente Inhalt jedes Impressionismus, die Koinzidenz der Nähe und der Ferne, die Fremdheit der nächsten, alltäglichsten Dinge, das Gefühl, von der Welt für immer abgetrennt zu sein, wird hier zum Grunderlebnis.³⁴

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Simmel und Hauser auf zum Teil sehr ähnliche Art und Weise Phänomene beschrieben haben, die auch von Autoren des 21. Jahrhunderts thematisiert werden.³⁵

30 Ebd., S. 937.

31 Vgl. ebd., S. 942 f.

32 Ebd., S. 930.

33 Ebd., S. 931.

34 Ebd., S. 971.

35 Auf die Rezeption der beiden Autoren und die Fortführung ihrer Ideen kann an dieser Stelle nicht ausführlich eingegangen werden. Nur einige kurze Hinweise: Bei Simmel findet sich eine

Das rasche Bevölkerungswachstum und die multikulturelle Zusammensetzung der Großstädte führten in Zentraleuropa um 1900 zu einer Konfrontation unterschiedlicher Lebenswelten. Die Wirklichkeit musste in diesem Klima zunehmend als etwas Fragiles, Wandelbares, Standpunktabhängiges erscheinen. Das veränderte Wirklichkeitsempfinden und die Auseinandersetzung damit dürften neue Wege im Bereich der Kunst und Wissenschaft angeregt haben.³⁶ Die Kehrseite der Medaille ist freilich, dass dasselbe Milieu auch eine Radikalisierung der Weltanschauungen bewirkte, was ebenfalls an Wien und dem zentraleuropäischen Raum gezeigt werden kann.³⁷ Die Fremdheitserfahrungen in einem sich rasch modernisierenden, multikulturellen Milieu können nicht nur kreative Impulse setzen, sondern auch die Suche nach neuen Orientierungen und Eindeutigkeiten bewirken, die sodann vehement verteidigt werden, um dem Entfremdungsgefühl zu entinnen.³⁸

Vorwegnahme aktueller Ansätze die sich mit einer Ästhetisierung der Lebenswelt beschäftigen – ich verweise hier auf den Philosophen Wolfgang Iser und aus dem Bereich der Soziologie auf die Arbeiten Gerhard Schulzes zur ‚Erlebnisgesellschaft‘. Zentrale These dieser Autoren ist, dass die sozialen und technisch-ökonomischen Veränderungen der Lebenswelt Auswirkungen auf das Wirklichkeitsempfinden des Menschen, seine sozialen Verhaltensweisen sowie die Kunstproduktion haben. Vgl. Iser 1995 und Schulze, Gerhard: Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart. Frankfurt am Main / New York 1992.

- 36 Neben der Kunst und Kunsttheorie wurde das Thema Wahrnehmung auch von anderen Wissenschaftsdisziplinen im Wien der Jahrhundertwende aufgegriffen und regte neue Theoriebildungen an. Zu erwähnen wäre etwa Ernst Machs Versuch, die Erkenntnistheorie auf eine empirisch-psychologische Grundlage zu stellen und die teilweise erfolgte Fortführung dieser Gedanken durch den Wiener Kreis. Sie können als Beispiele für die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Individuum und seiner Wahrnehmungsleistung betrachtet werden. Die Machschen Analysen bildeten auch die Grundlage für die weiterführenden Arbeiten von Christian von Ehrenfels oder Alexius Meinong, die als Begründer der Gestaltpsychologie gelten. Fragen der Wahrnehmung spielten auch für die Entwicklungspsychologie von Karl und Charlotte Bühler eine bedeutende Rolle. Eine andere Weiterentwicklung erfuhren die Erkenntnisse Machs im Bereich der Kognitionswissenschaften beziehungsweise der Neuropsychologie, etwa durch Sigmund Exner in seinen *Untersuchungen zu einer physiologischen Erklärung der psychischen Erscheinungen* (1894). Vgl. Weibel, Peter: Konturen einer Geschichte der Wahrnehmungstheorie und -kunst in Österreich. In: Weibel 1997, S. 26–44.
- 37 Zu der Radikalisierung der politischen Weltanschauungen vgl. unter anderem: Haring, Sabine A.: Ernst Jünger, Erich Maria Remarque und der Erste Weltkrieg. Eine literatursoziologische Betrachtung. In: Konrad, Helmut (Hg.): Krieg, Medizin und Politik. Der Erste Weltkrieg und die österreichische Moderne. Studien zur Moderne. Bd. 11, Wien 2000.
- 38 Die der Moderne inhärente Suche nach Eindeutigkeit wurde ausführlich von Zygmunt Bauman erörtert. Vgl. Baumann, Zygmunt: Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit. Hamburg 1992.

Assimilation oder Emanzipation?

Wien und die ungarische Baukunst im ausgehenden 19. Jahrhundert

Ein Leitmotiv der ungarischen Kultur im 19. Jahrhunderts war zweifellos die Suche nach einer nationalen ungarischen Kunst. Angesichts der besonderen Lage Ungarns im Habsburgerreich war diese Bestrebung nie frei von politischen Andeutungen. Diese Situation hat sich nach dem Österreichisch-Ungarischen Ausgleich von 1867 nur teilweise verändert. Die ungarische Quasi-Eigenstaatlichkeit gewährleistete zwar den Rahmen für eine freie Entfaltung, die alten Bande – und auch Komplexe – lebten und wirkten jedoch weiter. Das Dilemma zwischen Bewahrung und der Erneuerung, Assimilation und Emanzipation trat auf dem Gebiet der Architektur besonders deutlich in Erscheinung.¹

Die Jahrzehnte um die Mitte des 19. Jahrhunderts scheinen für die Entwicklung der ungarischen Baukunst eine Schlüsselrolle gespielt zu haben. Die Frage nach einem ungarischen Stil tauchte in den Sechzigerjahren auf, und zwar vor allem durch das Wirken von Frigyes Feszl (1821-1884), der in München studiert hatte und die ungarisch geprägte Baukunst in einer eigenartigen, orientalisierenden Variante des Rundbogensstils zu finden meinte.² Das zeigt vor allem sein Hauptwerk, der *Vigadó*, die Redoute der Stadt Pest (1859-1864), ein höchst origineller Rundbogenstilbau. Wie die meisten ungarischen Architekten legte auch Feszl seine Ansichten nie schriftlich dar, aber es ist bekannt, dass seine Zeitgenossen den damals „byzantinisch“ genannten Rundbogenstil als die schlechthin ungarische Bauform identifizierten. Das Bewusstsein für den morgenländischen Ursprung des ungarischen Volkes spielte in dieser Anschauung eine wesentliche Rolle; in Feszls Kunst kann es geradezu als eine Triebfeder betrachtet werden. An die Seitenfassaden des Gebäudes platzierte Feszl das so genannte „*vitézkötés*“, die vergrößerte Kopie der Schnurverzierung der traditionellen ungarischen Tracht. Die Redoute nahm, wenngleich sie vorläufig eine isolierte Erscheinung blieb, die Entwicklungen der Jahrhundertwende in zwei Aspekten vorweg: die Wende in Richtung orientalische Formensprache und die Überschreitung der Grenze zwischen bis dahin ‚unverträglichen‘ Materialien, in diesem Fall zwischen Textil und Putzarchitektur. Nur Ödön Lechner arbeitete einige Jahre später auf ähnliche Weise. Feszls weitere, eigenartige Formenversuche blieben auf Papier, sind deshalb aber nicht weniger interessant.

1 Für eine Zusammenfassung der Geschichte der ungarischen Baukunst siehe Wiebenson, Dora / Sisa, József (Hg.): *The Architecture of Historic Hungary*. Cambridge, Mass. – London 1998.

2 Komárik, Dénes: *Feszl Frigyes (1821-1884)*. Budapest 1993; Komárik, Dénes: *A Note on Frigyes Feszl's Romantic Search for a Hungarian National Style*. *Centropa* III. (2002) Nr. 3, S. 177-181.

Er zeichnete Hermen und Karyatiden, die anstatt klassischer Gestalten Bauerfiguren darstellen und entwarf magyarische Kapitelle, die er aus Köpfen der für die ungarische Tiefebene typischen Tiere wie Pferd oder Widder komponierte. Obwohl er in diesen Entwürfen innerhalb der Konventionen der Säulenordnungen blieb, kann man daraus seine starke Affinität zur ungarischen Volkskultur und ein für sein Zeitalter ungewöhnliches Interesse für anthropomorphe und zoomorphe Formen erkennen. Ähnliche Experimente gelangten – nunmehr in einem anderen, freieren Zusammenhang – erst um die Jahrhundertwende zur Verwirklichung.

Bis dahin folgt die ungarische Architektur dem Weg der Assimilation und Anpassung an die Wiener und die deutsche Kultur. Sogar ein Bau von großer nationaler Bedeutung wie der Palast der Ungarischen Akademie der Wissenschaften (1862-1865) wird, zeitgleich mit der Redoute, von einem preußischen Architekten, nämlich von Friedrich Stüler im Neorenaissance-Stil errichtet.³ Dieser Stil wird die Architektur des zur Weltstadt gewordenen Budapest ebenso prägen wie jene der Provinzstädte. Als Inbegriff der Baukunst des Zeitalters gilt die Budapester Radialstraße, die spätere Andrassy-Straße (1872-1885) mit ihren Neorenaissance-Palästen.⁴ Der Architekturkritiker Ludwig Hevesi charakterisierte die Radialstraßen-Architektur spöttisch:

Als Semper das Untergeschoß seiner Hofmuseen rustizierte, dachte er keineswegs daran, wie diese Rustika gewissen Bauten der Radialstraße zu Gesichte stehen werde. Als Hansen Wien ins Griechische, Schmidt ins Gotische, Ferstel ins Französisch-Italienische, Wilemans ins Mittelhochdeutsche übersetzte, bemerkten sie gar nicht, daß zwischen den wienerischen Zeilen noch ein etwas unleserlicher magyarischer Text entlang lief, der sich durch ihre Arbeit gleichsam von selbst in jene Sprache mitübersetzte. Sie glaubten nur Wien zu bauen und bauten auch Budapest.⁵

Das war zwar eine überspitzte und polarisierende, aber nicht ganz aus der Luft gegriffene Wahrnehmung der damals aktuellen Lage.

Die Alleinherrschaft der Renaissance ist auf mehrere Gründe zurückzuführen. Die Assoziationen oder, wenn man so will, die Ideologie des Stils stimmte mit der Gedankenwelt des Bürgertums überein.⁶ Die aufgeklärte Gedankenwelt der Renaissance mit ihrer städtischen Kultur bedeutete dem Bürger des 19. Jahrhunderts ein lockendes Vorbild. Die Neorenaissance war ein adäquates Stiläquivalent des Laissez-Faire-Kapi-

3 Komárik, Dénes: Der Bau des Palastes der Ungarischen Akademie in Pest. In: Marosi, Ernő (Hg.): Die ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule. Wien 1983, S. 25-28; Kemény, Mária / Váliné Pogány, Jolán: A Magyar Tudományos Akadémia Palotájának pályázati tervei 1861 („Bewerbungspläne für den Palast der Ungarischen Akademie der Wissenschaften“), Budapest 1996.

4 Gábor, Eszter: Andrassy Avenue. Budapest 2002.

5 L. H.-i: Vom neuen Reichstags-Gebäude. In: Pester Lloyd, 12. März 1884, Beilage, S. 5.

6 Brix, Michael / Steinhauser, Monika (Hg.): „Geschichte allein ist zeitgemäß“. Historismus in Deutschland. H.n. 1978; Milde, Kurt: Neorenaissance in der deutschen Architektur des 19. Jahrhunderts. Dresden 1981.

talismus und der liberalen Denkweise. Die Formensprache der Renaissance veredelte gleichsam die neu errichteten Gebäude, was eine starke Anziehungskraft aus einer anderen Richtung bewirkte; zu dieser Zeit war alles Palais, von der Börse bis zum Zinshaus. Das Rastersystem des Fassadenbildes sprach ebenso für die Renaissance, wie ihr fast typisierbarer Formenschatz, was diesen Stil für Gebäude fast aller Art und Größe leicht adaptierbar machte. So ist zu bemerken, dass die neu erlebte Renaissance ohne besondere Polemik oder Widerstand, ja mit spontaner Selbstverständlichkeit allein herrschend aufgenommen wurde und zeitweilig alle anderen Stilrichtungen aus dem Bereich städtischer Architektur verdrängt hat.

In vielen anderen Städten Mitteleuropas war die Situation ähnlich. Die damals entstandene Architektur, das gesamte Stadtbild von Budapest weist eine enge Verwandtschaft mit jenem von Wien, Brünn oder sogar Berlin auf.⁷ Es gibt keinen Zweifel, dass die Formensprache der Architektur den visuell offensichtlichsten Beweis einer mitteleuropäischen Kulturgemeinschaft darstellte. Deren Entstehung geht im Allgemeinen auf eine Ähnlichkeit des Geschmacks und Lebensstils zurück. In diesem Prozess spielte Ungarn die Rolle eines Empfängers, Wien, Berlin und andere mitteleuropäische Zentren eher die eines Senders oder Vorbildgebers. Symbolische Beispiele der unwiderstehlichen Anziehungskraft des Wiener Geschmacks sind die Theater des Architektenbüros Fellner und Helmer: Trotz wiederholter Proteste und Petitionen seitens ungarischer Architekten, haben die Wiener Spezialisten elf von ihren 48 Theatern in Ungarn erbaut.⁸ Aber auch jene Architekten wurden mit offenen Armen empfangen, die aufgrund der Baukonjunktur aus Wien oder den westlichen Provinzen der Österreichisch-Ungarischen Monarchie, aus Deutschland oder der Schweiz nach Budapest übersiedelten. Ein solcher war z. B. Gusztáv (Gustav) Petschacher (1844-1890), hauptverantwortlicher Architekt der Budapester Radialstraßenbau-Gesellschaft, oder der aus Sachsen gebürtige Arthur Meinig (1835-1904), der sich als Bauleiter von Fellner und Helmer in Budapest niederließ. Im kosmopolitischen Milieu der teilweise deutschsprachigen Stadt konnten sie sich bald wie zu Hause fühlen und ihre Tätigkeit in gewohnter Form fortsetzen.

Ein anderer, spezieller Faktor war der Fachunterricht. Nach dem Österreichisch-Ungarischen Ausgleich wurde bald mit dem Ausbau des unabhängigen Institutionssystems begonnen, wobei die Entstehung einer massenhaften Architekturausbildung auf geeignetem Niveau Jahrzehnte benötigte. Bis dahin besuchten die Ungarn lieber – als Schüler von Friedrich Schmidt oder Theophil Hansen – die Akademie der Schönen Künste in

7 Sármany, Ilona: *Historizáló építészet az Osztrák-Magyar Monarchiában* („Die historisierende Architektur in der Österreichisch-Ungarischen Monarchie“), Budapest 1990.

8 Hoffmann, Hans-Christian: *Die Theaterbauten von Fellner und Helmer*. München 1966.

Wien oder die Bauakademie in Berlin.⁹ Relativ wenige ungarische Studenten studierten in anderen deutschsprachigen Städten oder an der Pariser École des Beaux-Arts. Das Wiener Studium ungarischer Studenten wurde auch von dem so genannten Königsstipendium unterstützt. Franz Joseph hat es 1857 aus dem Budaer Festungsbaufonds gegründet. Das ergab in der Tat drei Stipendien für je einen Architektur-, einen Bildhauer- und einen Malerkandidaten und galt für drei Jahre mit einer Dotierung von 420 Gulden pro Jahr. Viele junge Ungarn haben Gebrauch davon gemacht, mehrere von ihnen haben sich in die vorderste Reihe ihrer Kunst erhoben. Das grundsätzlich aus guten Intentionen ins Leben gerufene System erweckte aber um die Jahrhundertwende bei manchen empfindlichen Ungarn ein zwiespältiges Gefühl. Der Architekt Marcell Komor (1868-1944) drückte es wie folgt aus:

Dieses Wiener Stipendium tatsächlich demütigt uns in unserem ungarischen künstlerischen Bewusstsein; das ist ein dokumentiertes Bekenntnis unserer Inferiorität vis-a-vis Wien. Es ist ein Geständnis dessen, dass das gute Rohmaterial nirgendwo anders anständig fertiggestellt werden kann als in der alleinseligmachenden Kaiserstadt.¹⁰

Komors engstirnige Meinung repräsentierte nicht unbedingt einen mehrheitlichen Standpunkt. Trotzdem veranschaulicht sie mit besonderer Schärfe den Wechsel, der in den Österreichisch-Ungarischen Beziehungen auf dem Gebiet der Baukunst nach Jahrzehnten friedlichen Zusammenlebens um die Jahrhundertwende auftreten wird.

Das Dilemma der Historizität und des nationalen Gedankens meldete sich symptomatisch anlässlich des Planens und Bauens des ungarischen Parlaments (1885-1904).¹¹ 1882, bei der Ausschreibung des Wettbewerbs schien es als eine Evidenz, dass in der Geschichte der Architektur ein ungarischer Stil nie existierte und dass es unmöglich wäre, einen solchen zu schaffen; deshalb sollten die Architekten einfach auf die großen Epochen der Vergangenheit zurückgreifen, um die geeigneten Formen auszuwählen.

Dieser Fall wirft eine allgemeine Frage auf. Während in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die großen Völker Europas die Gotik als ihren eigenen Nationalstil betrachteten, war es in Ungarn anders. Hier galt die Gotik immer als ein deutscher Stil, was später, bei dem Bau des Parlaments, eine heftige Polemik auslöste. Als Mitte des 19. Jahrhunderts offenbar wurde, dass die Gotik in Île de France geboren wurde, wandte sich die Aufmerksamkeit in den einzelnen Ländern auf die nationalen Varianten der Renaissance. Der altdeutsche Stil, die französische Neorenaissance oder der mit den Habs-

9 Sisa, József: Magyar építészek külföldi tanulmányai a 19. század második felében („Ausländische Studien ungarischer Architekten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“). In: Művészettörténeti Értesítő, Jg. XLV. Nr. 3-4 (1996), S. 169-186.

10 Ezrey (Komor, Marcell): Ösztöndíj („Stipendium“). In: Vállalkozók Lapja, Jg. XXV, Nr. 25 (1904), S. 1.

11 Gábor, Eszter (Hg.): Az ország háza. Buda-pesti országháza-tervek 1784-1884. House of the Nation. Parliament Plans for Buda-Pest 1784-1884. Ausstellungskatalog. Budapest 2000.

burgern assoziierbare Neobarock fielen in den betreffenden Ländern oder Regionen in die Kategorie der nationalen Baukunst. In Ungarn konnte kein großer historischer Stil oder dessen Variante als speziell ungarisch betrachtet werden. Sie blieben für die Ungarn ausländische oder eben internationale Stile.

Es ist deshalb verständlich, dass das Wettbewerbsprogramm des Parlaments den Projektanten in großem Maße freie Hand ließ; unter den fraglichen Stilen fand man die Gotik, die Renaissance wie auch den Barock. Der klassisch griechische Stil fehlte auffälligerweise in der Aufzählung – die Organisatoren wollten offenbar jede Ähnlichkeit mit dem Wiener Parlament vermeiden. Den Wettbewerb gewann der Ungar Imre Steindl (1839-1902) mit einem neugotischen Entwurf. Die Auswahl seines Projekts ging allem Anschein nach auf den Grafen Gyula Andrassy zurück. Andrassy, der zwar nur ein einfaches Mitglied des zuständigen Komitees war, aber große Autorität als Ex-ministerpräsident und ehemaliger österreichisch-ungarischer Außenminister genoss, wollte ein Gebäude, das dem Londoner Parlament ähnelt. Was den Stil, das Plansystem und die Lage entlang des Flusses betrifft, weist das nach Steindls Projekt erbaute ungarische Parlament tatsächlich viele verwandten Züge mit dem Palace of Westminster auf. Seine Neugotik ist aber keineswegs identisch mit dem des letzteren. Als Schüler von Friedrich Schmidt stützte sich Steindl auf Vorbilder wie das Wiener Rathaus oder die Kirche Maria vom Siege. Das heißt, die Absicht, wonach sich das ungarische Parlament vom österreichischen unterscheiden müsse, hat sich zwar verwirklicht, aber der Architekt konnte sich nicht völlig von der Inspiration durch Wien befreien. Der Begabung Steindls ist es zu verdanken, dass die malerische Gruppierung der Massen und Formen das ungarische Parlament zu einer der großartigsten Schöpfung der Neugotik befördert. „Das ungarische Element“ meldete sich am Gebäude nur in einer bescheidenen Form: Der Projektant schloss die Blumen ungarischer Felder und Wälder in die groteske Ziermalerei der Bögen ein und formte die Keramikverzierungen der Hoffassaden in einer ziemlich naturalistischen Auffassung nach den typischen Pflanzen Ungarns. In der riesigen Masse des Parlamentbaus gehen diese national gemeinten Motive praktisch verloren.

Der Bau des Parlaments fiel in die Zeit der Millenniumsfeier, als Ungarn den 1000. Jahrestag der Landnahme feierte. Neben dem Parlament errichtete der Staat anlässlich des Millenniums eine Reihe großer Gebäude wie den Königspalast, den Justizpalast oder das Millenniumsdenkmal. Auch deren Verfasser hatten die Architektur in Wien, Berlin oder Karlsruhe studiert und schufen in diesem Geist; trotzdem entsprachen ihre Bauten den Anforderungen der nationalen Repräsentation. Das jubelnde Ungarn übernahm und billigte die aus Wien oder anderen mitteleuropäischen Zentren importierten, gelegentlich leicht modifizierten, historisierenden Formen als Ausdruck seines nationalen Wesens.

Das war aber bereits die letzte Station der kulturellen Anpassung an die Wiener Architektur. Als letztes Ereignis der Millenniumsveranstaltungen fand die Eröffnung eines ungewöhnlichen Gebäudes statt. Das Kunstgewerbemuseum (1893-1896) von Ödön Lechner unterschied sich deutlich von allen anderen historisierenden Gebäuden. Lechner (1845-1914), der Vater der modernen ungarischen Baukunst, dessen Bedeutung mit jener von Otto Wagner vergleichbar ist, betrachtete das Schaffen eines ungarischen Stils als sein Lebensprogramm.¹² Es war aber nicht leicht, die indoktrinierten Kenntnisse loszuwerden. Wie er in seiner Biographie schrieb:

*Bei all meinen Versuchen musste ich immer fühlen, dass die deutsche Kultur, die ich drei Jahre lang [an der Berliner Bauakademie] einsog, mich unversöhnlich gefangenhält, auf mich wuchet, und alle freien Gedanken in mir unterdrückt.*¹³

Ganz offensichtlich fühlten sich auch die ungarischen Jugendlichen ähnlich, die aus der Wiener Akademie oder Technischen Universität nach Ungarn zurückkehrten. Es meldete sich mit elementarer Stärke der dringende Wunsch nach einer Loslösung von der deutschen bzw. österreichischen Kultur, nach einer kulturellen Emanzipation. Dieser Prozess hing mit dem Ende des Historismus wie auch mit dem Auftritt neuerer Tendenzen in ganz Europa zusammen. In Ungarn fiel die Suche nach dem Neuen und nach dem speziell Nationalen zusammen.

Es wäre gewiss kühn, eine direkte Übereinstimmung zu behaupten, aber die Entwicklungen in der Baukunst sind schwer von den allgemeinen geistigen, gesellschaftlichen und politischen Bewegungen zu trennen. Die Beziehung zu Österreich, bzw. zum österreichisch-deutschen Kulturkreis stellte ein altes Dilemma des Ungarntums dar, einen Eckstein der Definition von kultureller und politischer Identität. Mit dem österreichisch-ungarischen Ausgleich ließ sich der institutionelle Rahmen verschieben, aber die Grundfragen existierten weiter. Um die Jahrhundertwende wies das Geistesleben zahlreiche Krisenerscheinungen auf. Die Auflösung der traditionellen Formen setzte sich parallel mit den radikalen Bewegungen der Gesellschaft fort, während in der Politik die Lage nach den Wahlen von 1905 in Ungarn den Rahmen der Donaumonarchie zu sprengen drohte.

Mit dem Auftritt von Ödön Lechner wurde die jahrhundertelange österreichisch-mitteuropäische Verknüpfung der ungarischen Baukunst in Frage gestellt. Lechner wandte sich mit seinem Kunstgewerbemuseum orientalischen-indischen Motiven zu, und formulierte damit den Ursprungsmythos des ungarischen Volks in der Sprache

12 Für Lechner, siehe Ödön Lechner 1845-1914. The Hungarian Museum of Architecture Budapest 1988; Falkenau, Karsten: Bemerkungen zu Bauten Ödön Lechners, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XL. (1993), S. 65-80.

13 Lechner, Ödön: Önéletrajzi vázlat („Autobiographische Skizze“). In: Lechner Ödön 1845-1914. Ausstellungskatalog. Budapest 1985, S. 7. (erste Veröffentlichung: A Ház, 1911).

der Architektur. Mit der vergrößerten Kopie des so genannten Schatzes von Attila auf dem Dach der Postsparkasse (1900-1902) illustrierte Lechner die Legende der hunnen-magyarischen Verwandtschaft, und berührte damit neuerlich die Frage der ungarischen Ethnogenese. Die zoomorphen Elemente der Dachkonstruktion widersprachen allen früheren Vorstellungen; Lechners Kunst trug in sich den Keim der organischen Baukunst. An der Postsparkasse erschienen auch die Blumenmotive der ungarischen Volkskunst, was der Suche nach einem ungarischen Stil eine neue Dimension verlieh.

Das politische Establishment lehnte Lechners Kunst ab. Das ging teilweise auf den Konservatismus des offiziellen Geschmacks zurück, aber auch die Betonung des östlichen und heidnischen Ursprungs widersprach herkömmlichen Grundprinzipien, wonach Ungarn durch seine Kultur an das christliche Europa anknüpft, bzw. die ungarische Kultur einen organischen Teil der westeuropäischen Kultur bildet. Obwohl Lechner keine weiteren staatlichen Aufträge mehr erhielt und für ihn – trotz der diesbezüglichen Initiativen seiner Anhänger – keine Meisterschule gegründet wurde, verstärkte sich sein Stil zu einer das Gesamtbild der ungarischen Baukunst bestimmenden Bewegung. Lechner beeinflusste auch diejenigen jungen Architekten, die sich, ihn überflügelnd, dem Holzbau Siebenbürgens zuwandten und, bewaffnet mit den Ideen der *Arts and Crafts* und der nationalen Romantik, die ungarische Baukunst auf anderen Grundlagen zu erneuern suchten. Dabei handelte es sich um Károly Kós (1883-1977) und seine Kollegen, die so genannten „Fiatalok“ („Die Jugendlichen“), die ihre das weitere Schicksal der ungarischen Baukunst mitbestimmende Gruppe im Laufe ihrer Studien an der Budapester (und nunmehr nicht an einer ausländischen) Technischen Universität bildeten.¹⁴ Sogar die Vertreter der frühmodernen Bewegung stammten aus Lechners Einflussbereich. Der bedeutendste von ihnen war Béla Lajta (1873-1920).¹⁵ Obwohl er anderswo aufbrach und auf einem anderen Grund stand, werden seine reifen Werke oft mit zeitgenössischen Wiener Bauten verglichen. Dieser Vergleich, und auch die Tatsache, dass die frühmoderne Baukunst in beiden Hauptstädten gleichzeitig und wesentlich unabhängig voneinander geboren wurde, beweist, dass zu Anfang des 20. Jahrhunderts zahlreiche parallele Erscheinungen zwischen der österreichischen und der ungarischen Architektur bestanden. Aber die früher vorhandene asymmetrische Beziehung zwischen Vorbildgeber und Nachfolger hörte auf zu existieren: Nunmehr blickten sich zwei gesonderte Kulturen an.

14 Gall, Anthony: Kós Károly műhelye. Tanulmány és adattár. The Workshop of Károly Kós. Study and Documentation. Budapest 2002.

15 Vámos, Ferenc: Lajta Béla, Budapest 1970; Biraghi, Marco (Hg.): Béla Lajta: Ornamento e Modernità, Milano 1999.

Bernd Weiler

Zur Kritik von Pater Wilhelm Schmidt und seinen Schülern am sozialistischen Erziehungsideal des „Neuen Menschen“ oder Die „Objektivität“ ethnologischer und sozialpolitischer Erkenntnis

Wehe ganz Europa, wenn der rote Feind, der Wien bereits beherrscht, aus Wien ein zweites Moskau machen würde, dem er in seinem ganzen Denken und Wollen ganz nahe steht: Er getraut sich ja bereits, offen davon zu träumen, daß er in absehbarer Zeit die rote Fahne auf dem Stephansturm hissen könne. Er schreibt bereits Zukunftsromane, in denen er den Stephansdom als Zentrum seiner Irreligion erblickt. Die Notzeichen, die damals die wackeren Verteidiger von Wien, Graf Starhemberg und Graf Salm, dem christlichen Entsatzheer entgegenschickten, sind heutzutage noch weit mehr am Platze; denn der Feind, ein weit gefährlicherer und gottloserer Feind als damals, ist bereits in die Stadt eingedrungen und hat ihre volle legale Macht in seinen Händen. Wenn je einmal in der Geschichte Wiens, dann ist jetzt die Zeit, die Solidarität der ganzen katholischen Welt anzurufen (Pater Wilhelm Schmidt 1929).

Einleitende Bemerkungen: Der Ethnologe als Gesellschaftskritiker

Wenn man vom Fremden spricht, spricht man, zumindest ein klein wenig, auch von sich selbst. Die Geschichte der Ethnologie ist bekanntlich eng verknüpft mit utopischem Denken, mit Zivilisations- und Gesellschaftskritik. Über den faktischen Gehalt hinaus scheinen sich gerade in der Ethnologie ethische Fragen immer wieder in den Vordergrund zu drängen. Wenn der Autor diese Fragen nicht stellt, stellt sie der Leser. Sind die fremden Institutionen gerechter? Sind die Menschen in der fernen Fremde bessere Menschen? Sind sie glücklicher? Unmittelbar mit diesen sind weitere Fragen verknüpft: Wie nah oder wie fern ist eigentlich der Fremde? Ja, lässt sich das Fremde auch bei uns verwirklichen?

Von Johann Gottfried Herder, einem der Wegbereiter der modernen Völkerkunde, bis zu Clifford Geertz, einem der kulturwissenschaftlichen ‚Popstars der Postmoderne‘, wird dem Ethnologen immer wieder eine herausragende Rolle im Tempel der Wissenschaft zuerkannt. Als der Odysseus unter den Wissenschaftlern sei der Ethnologe imstande, den

beschränkten Zirkel der Lokalkenntnis zu durchbrechen und weltumspannendes Wissen zu erwerben. Und gerade dieser Generalkenntnis wegen sei der Ethnologe – ähnlich dem Universalhistoriker – in einer privilegierten Position, wenn es darum gehe, zu allgemeinen, die Menschheit peinigenden normativen Fragen Stellung zu beziehen. Die große Anziehungskraft, welche die Ethnologie auszuüben vermag, hängt wohl nicht zuletzt auch mit diesem als ‚außerwissenschaftlich‘ zu charakterisierenden Mehrwert ethnologischer Erkenntnis zusammen. *Anthropologia magistra vitae*. Reisen bildet, sagt man.

Ziel der folgenden Ausführungen ist es, die Rolle des Ethnologen als Gesellschaftskritiker anhand eines Fallbeispiels aus der österreichischen Ideengeschichte zu veranschaulichen. Im Mittelpunkt steht die Zeitdiagnose und Kritik von Pater Wilhelm Schmidt (1868-1954), dem unumstrittenen Oberhaupt der so genannten Wiener Schule der Ethnologie, am sozialistischen Erziehungsideal des „Neuen Menschen“ und an den Sozialreformen des „Roten Wien“ der Zwischenkriegszeit.¹ Mich interessiert hierbei – und auf dies sei einleitend ausdrücklich hingewiesen – nicht die Frage, ob diese Kritik berechtigt war oder nicht; vielmehr möchte ich zeigen, wie Schmidt und seine Schüler bestrebt waren, ihre in der und über die Fremde gewonnenen Erkenntnisse zu verwenden und zu verwerten, um zu Hause gegen jene gesellschaftlichen Entwicklungen und Sozialreformen anzukämpfen, die ihnen nicht nur als unerwünscht, sondern auch als dem Gang der Geschichte und der menschlichen Natur zuwiderlaufend erschienen.

Die folgenden Ausführungen gliedern sich in zwei Teile. Um den in der Ersten Republik heftig tobenden ideologischen Kampf um Wien zu verstehen, soll im ersten Abschnitt kurz auf die strategische Bedeutung des „Roten Wien“ für die österreichischen Sozialdemokraten und ihre christlichsozialen Widersacher eingegangen werden. Zudem möchte ich zeigen, wie sich sozialistische Reformer des Arguments der geschichtlichen Entwicklung bedienten, um die eigenen normativen Forderungen „wissenschaftlich“ zu legitimieren. In einem zweiten Teil werde ich darlegen, wie die Wiener Ethnologen auf von ihnen als ursprünglich erachtete Verhältnisse des Menschengeschlechtes rekurrierten, um diese sozialistischen Reformen zu kritisieren und die Unhaltbarkeit der von austromarxistischen Theoretikern propagierten Idee eines „Neuen Menschen“ zu beweisen.

1 Da die meisten Vertreter der Wiener Schule der Ethnologie Angehörige des 1875 im niederländischen Steyl gegründeten katholischen Missionsordens *Societas Verbi Divini* („Gesellschaft des Göttlichen Wortes“) waren, werden sie in der Literatur auch als Steyler Missionare bezeichnet. Das erste österreichische Missionshaus der *Societas Verbi Divini* befand sich in St. Gabriel in Mödling bei Wien, wo Wilhelm Schmidt als Lehrer eine Reihe begabter Geistlicher – zu nennen wären insbesondere die Patres Wilhelm Koppers, Martin Gusinde und Paul Schebesta – für die ethnologische Forschung gewinnen konnte. Von 1906, dem Gründungsjahr der Zeitschrift *Anthropos*, dem wichtigsten Publikationsorgan der Wiener Ethnologen, bis 1938 galt die Schule von Pater Wilhelm Schmidt als eines der internationalen Zentren völkerkundlicher Forschung.

Das „Rote Wien“ als Geburtsort des „Neuen Menschen“

Schon bald nach dem Zusammenbruch des Habsburgerreiches mussten die Führer der österreichischen Sozialdemokratie erkennen, dass sich ihre Hoffnungen auf Entstehung eines großdeutschen Reiches des Sozialismus, das als Ausgangspunkt einer proletarischen Weltrevolution hätte fungieren können, – zumindest in naher Zukunft – nicht verwirklichen ließen. Und auch in dem weltpolitisch zur Bedeutungslosigkeit herabgesunkenen und von der austromarxistischen Führungsriege nicht ohne eine gewisse Skepsis beäugten „Rumpf- und Kleinstaat“ Österreich schien ein baldiges Ende der kapitalistischen Klassengesellschaft unwahrscheinlich, bildete doch hier das bürgerlich-konservative Lager die Mehrheit. Der Bourgeoisie, so Otto Bauer in einem historischen Rückblick auf die Gründungsjahre der Republik, war es in den Nachkriegsjahren gelungen, die Sozialdemokraten von der Macht zu verdrängen und die Regierungsgeschäfte zu übernehmen. Die durch kapitalistische Methoden herbeigeführte „Stabilisierung“ führte zur Massenarbeitslosigkeit und zu einem Versiegen des „revolutionäre[n] Schwung[s]“.² Fortan, so Bauer verbittert und hämisch, sei die Staatsgewalt in Österreich von „Kleinbürger[n] der alpenländischen Provinzstädte und [...] Honoratioren der Dörfer“ ausgeübt worden. Diese repräsentierten freilich „[n]icht eine gebildete, weltläufige, herrschgewohnte Bourgeoisie, sondern ein unwissendes, provinzielles, klerikales, vom Ressentiment gegen alles Großstädtische, alles Neue, alles Europäische erfülltes Spießbürgertum“.³

Den Sozialdemokraten, die nach dem Bruch der Koalition im Jahre 1920 bis zum Ende der parlamentarischen Ära in Opposition verharrten, blieb jedoch ein mächtiges Bollwerk, eine Festung, eine „rote Insel im schwarzen Meer“, auf die sie sich zurückziehen konnten, um ihre Kräfte zu sammeln und zum Gegenschlag gegen den Klassenfeind auszuholen: Wien – die erste sozialdemokratisch verwaltete Millionenstadt der Welt. „Rot flammt es am Horizont und kündigt den herrlichen, unwiderruflichen Sieg des Sozialismus an“, jubelte die *Arbeiter-Zeitung* am 5. Mai 1919, am Tag nach den ersten in der Republik abgehaltenen Wiener Gemeinderatswahlen, bei welchen die Sozialdemokraten die absolute Mehrheit erringen konnten.⁴ Von 1919 bis zu den Ereignissen vom 12. Februar 1934, jenem Tag, an dem auch der langjährige Wiener Bürgermeister Karl Seitz in seinem Amtszimmer verhaftet wurde, bildete die Bundeshauptstadt das unumstrittene Machtzentrum der österreichischen Sozialdemokratie. In dieser Zeit wurde das

2 Bauer, Otto: „Die Bourgeois-Republik in Oesterreich“. In: Der Kampf: Sozialdemokratische Monatsschrift 23 (1930), S. 193-202, hier S. 195-196.

3 Vgl. ebd., S. 197.

4 Zit. nach Frei, Alfred G.: Rotes Wien: Austromarxismus und Arbeiterkultur: Sozialdemokratische Wohnungs- und Kommunalpolitik 1919-1934. Berlin 1984, S. 52.

„Rote Wien“ zu einem der wohl bekanntesten geflügelten Worte in der von Polemik und Unversöhnlichkeit gekennzeichneten politisch-weltanschaulichen Auseinandersetzung der Ersten Republik.⁵

Die Stadt Wien, nach der Trennung von Niederösterreich im Jahre 1922 als eigenständiges Bundesland konstituiert, bot – wie unter anderem Norbert Leser zeigte – den Sozialdemokraten eine Gelegenheit, ihre politische Schwäche auf Bundesebene zu kompensieren. Wien – und hierin lag die strategische Bedeutung der Hauptstadt – sollte als Laboratorium und Demonstrationsobjekt dienen, um die Überlegenheit der sozialistischen Gesellschaftsordnung gegenüber der kapitalistischen zu beweisen und das revolutionäre Bewusstsein der Menschen zu schärfen.⁶ Am Beispiel von Wien, so Julius Braunthal nach den Wahlen von 1923, werde die österreichische Bevölkerung erkennen, „welch gewaltige Schöpferkraft Demokratie und Sozialismus bergen. Dieses glanzvolle Wirken in der Folie des düsteren Tod und kulturellen Verfall bergenden Abbaues unter der reaktionär-kapitalistischen Regierung“ werde den Sozialdemokraten bei den nächsten Wahlen zum Sieg verhelfen.⁷ Und noch bei den letzten freien Nationalratswahlen in der Ersten Republik im November 1930 lautete eine der Wahlkampfpapieren der österreichischen Sozialdemokraten: „Vom roten Wien zum roten Österreich“.⁸ Um dieses ehrgeizige Ziel zu erreichen, versuchten die Sozialdemokraten in Wien eine alle Lebensbereiche durchdringende Gegenkultur zu schaffen, eine die bürgerliche Lebens-

5 Neben dem „Roten Wien“ sprachen die Sozialdemokraten auch von „Neu-Wien“, um es vom „Alt-Wien“ der Monarchie abzugrenzen. Aus der Fülle der Literatur zum „Roten Wien“, seiner Realität und seinem Mythos, sei hier – neben der bereits erwähnten Arbeit von Frei – auf einige weitere Werke hingewiesen. Gruber, Helmut: *Red Vienna: Experiment in Working-Class Culture 1919-1934*. New York / Oxford 1991; Hösl, Wolfgang / Pirhofer, Gottfried (Hg.): *Wohnen in Wien 1848-1938. Studien zur Konstitution des Massenwohnens*. Wien 1988; Kapner, Gerhard: „Der Wiener kommunale Wohnbau: Urteile der Zwischen- und Nachkriegszeit“. In: Kadrnoska, Franz (Hg.): *Aufbruch und Untergang: Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938*. Wien / München / Zürich 1981, S. 135-165; Maimann, Helene (Hg.): *Ausstellungskatalog. Mit uns zieht die neue Zeit. Arbeiterkultur in Österreich 1918-1934*. In: Dies. (Hg.): *Die ersten 100 Jahre: Österreichische Sozialdemokratie 1888-1988*. Wien / München 1988; Öhlinger, Walter (Hg.): *Das Rote Wien 1918-1934*. Historisches Museum der Stadt Wien, 17.6. – 5.9. 1993; Reppé, Susanne: *Der Karl-Marx-Hof: Geschichte eines Gemeindebaus und seiner Bewohner*. Wien 1993; Riesenfellner, Stefan / Seiter, Josef (Hg.): *Der Kuckuck: Die moderne Bild-Illustrierte des Roten Wien. Mit einem Beitrag von Murray G. Hall*. Wien 1995 (Studien zur Gesellschafts- und Kulturgeschichte 5); Stadler, Friedrich: „Spätaufklärung und Sozialdemokratie in Wien 1918-1938: Soziologisches und Ideologisches zur Spätaufklärung in Österreich“. In: Kadrnoska 1981, S. 441-473. Zur Ideengeschichte des Austromarxismus vergleiche ferner die einschlägigen Arbeiten von Albert Fuchs, Norbert Leser, Gerald Mozetič sowie für die hier zur Sprache kommende Thematik insbesondere Paul Michael Zulehner: *Kirche und Austromarxismus: Eine Studie zur Problematik Kirche – Staat – Gesellschaft*. Wien / Freiburg / Basel 1967.

6 Vgl. Leser, Norbert: *Zwischen Reformismus und Bolschewismus: Der Austromarxismus als Theorie und Praxis*. Wien / Frankfurt / Zürich 1968, S. 373-375; Frei 1984, S. 66-68.

7 Zit. nach Leser 1968, S. 373.

8 Vgl. Frei 1984, S. 66.

weise konterkarierende Ersatzwelt aufzubauen.⁹ Hier im „Roten Wien“ sollte der Proletarier – und wohl auch der ihn erziehende Intellektuelle – schon ein klein wenig die heiß ersehnte sozialistische Zukunftsluft schnuppern können; hier im „Roten Wien“ sollte der von Max Adler geistig gezeugte „Neue Mensch“ das Licht der Welt erblicken.¹⁰

Massenmedial wirksam zelebrierten die Sozialdemokraten ihr „Aufbauwerk“ in der Bundeshauptstadt, ihre Errungenschaften in der Wohnbau-, Finanz-, Gesundheits-, Fürsorge- und Schulpolitik, die untrennbar mit Namen wie Karl Seitz, Julius Tandler, Hugo Breitner, Otto Glöckel und Robert Danneberg verbunden sind.¹¹ Ein flächendeckendes, von der Stadtverwaltung organisiertes, modernes Fürsorgesystem sollte die alte, nur punktuell wirksame Wohltäterei reicher Philanthropen aus der Kaiserzeit ersetzen. „Wenn“, so eine Sozialdemokratin auf einer Parteiveranstaltung, „Christus in Wien auf die Welt gekommen wäre, hätte er nicht auf Stroh zu liegen brauchen, weil ihm das Rote Wien die Windeln gegeben hätte“.¹² An die Stelle der elitären Drillschule der Monarchie, in der nach Darstellung der Sozialisten den Schülern Fragen und selbständiges Denken untersagt worden war, sollte in Wien eine allen sozialen Schichten offen stehende, die Neugier und Initiative des Kindes fördernde und auch die Eltern einbindende „Freie Schule“ entstehen. Ihren wohl sichtbarsten Ausdruck fand die ‚neue‘ Politik der Sozialdemokraten jedoch in den durch die so genannten „Breitnersteuern“ finanzierten kommunalen Wohnbauten. Der sozialistische Gemeindebau wurde zum sonnigen, lich-

9 Vgl. Leser, Norbert: „Austromarxistisches Geistes- und Kulturleben“, in: Leser, Norbert (Hg.): Das Geistige Leben Wiens in der Zwischenkriegszeit. Wien 1981 (Quellen und Studien zur österreichischen Geistesgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert, Bd. 1.), S. 9-17, hier S. 10-12.

10 Das proletarische Erziehungsprojekt in der Ersten Republik steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der von führenden Austromarxisten geübten Kritik an einer ökonomisch-deterministischen Geschichtsauffassung marxistisch-orthodoxer Spielart und mit der von ihnen akzentuierten (relativen) Autonomie des Überbaus, insbesondere des kulturellen Faktors. So wandte sich etwa Max Adler explizit gegen die Vorstellung eines „ökonomischen Fatalismus“, der zufolge die wirtschaftliche Entwicklung ein „rühriges Heinzelmännchen“ darstellte, das „für sich allein das Umgestaltungswerk der Gesellschaft besorgen würde. [...] Die Menschen dürfen nicht so gedacht werden, wie dies gerade die Materialisten getan haben und noch tun, bloß als Produkte ihrer Umstände, sondern zugleich als die Umformer und Umgestalter derselben, also, wie sie zugleich Schauspieler und Verfasser ihrer Geschichte sind. Die Erziehung fällt daher im folgerichtig gedachten Marxismus so wenig als ein durch die ökonomische Entwicklung überflüssig gemachter Faktor aus der sozialen Gesetzmäßigkeit heraus, wie die menschliche Tätigkeit überhaupt, d. h. die ethische Zielsetzung und die planmäßige Wirksamkeit.“ Vgl. Adler, Max: Neue Menschen: Gedanken über sozialistische Erziehung. Berlin 1926, S. 24-25. Die österreichischen Kommunisten sahen übrigens in der großen Bedeutung, welche die Austromarxisten dem kulturellen Faktor beimaßen, einen Ausdruck ihrer Ohnmacht, grundlegende politische und ökonomische Veränderungsprozesse einzuleiten.

11 Vgl. Neck, Rudolf: „Karl Seitz und seine Mitarbeiter“. In: Pollak, Walter (Hg.): Tausend Jahre Österreich: Eine biographische Chronik. Bd. 3.: Der Parlamentarismus und die beiden Republiken. Wien / München 1974, S. 274-291.

12 Zit. nach Frei 1984, S. 54.

ten und luftigen Wahrzeichen des fortschrittlichen „Roten Wien“.¹³ Die „Rote Burg“ mit ihren Gemeinschaftseinrichtungen, ihrem Kindergarten, ihrem Planschbecken, ihrer Zahnklinik und ihrer Waschküche diente den Sozialdemokraten als steinernes Zeugnis dafür, dass die Ära der dunklen, feuchten, schlecht belüfteten, überfüllten, individualistischen „Zinskaserne“ der Monarchie mit ihrem hohen Mietzins, ihrem engherzigen, preistreibenden, kinderfeindlichen und kapitalistischen Hausherrn, ihrer „Bassena“, ihrer „Gangküche“, ihrem „Gangklo“ und ihren berüchtigten Bettgehem endgültig vorüber war.¹⁴ Während ihre bürgerlich-klerikalen Gegner den Wiener „Steuersadismus“ und „Wohnungsbolschewismus“ beklagten, pochten die Sozialdemokraten auf ein „Naturrecht auf Wohnen“, erkoren den Gürtel „zur Ringstraße des Proletariats“ und trällerten die Melodie des Arbeiterlieds „Mit uns zieht die neue Zeit!“¹⁵

Zentraler Bestandteil des „Aufbauwerks“ im „Roten Wien“ war, wie bereits angedeutet, die Schaffung eines engmaschigen, mit der politischen Partei vielfach verwobenen Netzwerkes kultureller Organisationen, in welches das Individuum von der „Wiege bis zur Bahre“ eingebunden sein sollte.¹⁶ Dieses Netzwerk umspannte Privates und Öffentli-

13 „Unsere Gegner“, so Karl Renner stolz, „müssen erleben, daß ein wissenschaftlicher, ein wirtschaftlicher Kongreß nach dem anderen, der nach Wien kommt, an Lobpreisungen des bei uns Gesehenen sich nicht genugtun kann! Sie möchten unsere Stimme in der Welt überschreien, sie möchten uns am liebsten durch Gewalt stumm machen – wir aber können ihnen gegenüber uns auf die stolzen *Wohn- und Wohlfahrtsbauten* Wiens verlassen und das Evangelienwort auf uns variieren: Wenn wir zum Schweigen gezwungen wären, würden die Mauern für uns reden!“ Renner, Karl: „Großen Entscheidungen entgegen!“ In: Der Kampf: Sozialdemokratische Monatschrift 23 (1930), S. 401-406, hier S. 403.

14 Zur Wohnungsmisere im Wien der Kaiserzeit vergleiche etwa die „Wanderungen“ von Emil Kläger durch die „Wiener Quartiere des Elends und Verbrechens“, die Sozialreportagen von Max Winter und die Lebenserinnerungen von Adelheid Popp.

15 Vgl. in diesem Zusammenhang die Kritik von Eli Rubin, genannt Sozius, aus dem Jahre 1930: „Die asiatische Pest des Marxismus hat Österreich ergriffen. Asiatische Gehirne haben einen wüsten Götzendienst aus Menschenhaß und Gier ausgebrütet, wie aus beklemmend riechenden Höhlen dunstet Übles aus den Raubburgen des österreichischen Marxismus ... (In Wien) türmen sich, zyklopenhaft aufgeschichtet, die Würfelkolosse der marxistischen Wohnbauten, zumeist blutigrot, dunkelrot wie frisch vergossenes Blut ... Diese ganze Stadt ist eine einzige Festung“. Zit. nach Tabor, Jan: „Das Pathos des Kampfes, das Chaos des Kompromisses, das Weh des Erinnerns: Zur Baugeschichte der österreichischen Sozialdemokratie“. In: Maimann 1988, S. 298-306, hier S. 298.

16 Vgl. in diesem Zusammenhang auch die Erinnerungen der 1907 geborenen Sozialwissenschaftlerin Marie Jahoda an ihre Jugendjahre in Wien: „Als ich allmählich zum Bewußtsein der sozialen Welt außerhalb des Elternhaus erwachte, stand die sozialdemokratische Bewegung in Wien auf ihrem sozialen, intellektuellen und kulturellen Höhepunkt. [...] Austromarxismus war nicht nur ein Versprechen für eine bessere Zukunft, sondern eine das ganze Leben umfassende Aktivität. Von den Wohnbauten zu den Arbeiter-Symphoniekonzerten, von der Schulreform zum Schilaulen, von den Kinderkolonien zum Kaninchenzüchten, tatsächlich von der Wiege bis zum Grabe hat die Bewegung das Leben von Hunderttausenden bereichert“. Jahoda, Marie: „Aus den Anfängen der sozialwissenschaftlichen Forschung in Österreich“. In: Leser 1981, S. 216-222, hier S. 216.

ches, Profanes und Sakrales. Durch eine umfassende sozialistische Quarantäne sollte der Proletarier vor den schädlichen, alltäglichen Einflüssen des Klerus und Bürgertums bewahrt werden. Unüberhörbar war bereits die antiklerikale Spitze der sozialistischen Grußformel „Freundschaft“. Unterschiedlichste Arbeiter-Vereine wurden gegründet, um die Proletarier den richtigen Umgang mit dem eigenen Körper und der Sexualität zu lehren, sie zum Wohnen, zur Kleidung, zur Ernährung, zu Ehe- und Familienleben, zum Sport, zur Freizeitgestaltung und Bildung im Sinne des Sozialismus zu erziehen. Sozialistische Intellektuelle bemühten sich, eine eigene proletarische Fest- und Feiertagskultur zu schaffen. Man müsse, so Otto Felix Kanitz, „in kleinen Kindern das *Gefühl* wecken“, dass der erste Mai „etwas Großes, etwas Heiliges“ sei.¹⁷ Ja, selbst der Tod und die Bestattung, welche die Kirche seit alters her als ihre ureigensten Bereiche betrachtet hatte, sollten in die sozialistische Weltanschauung eingegliedert werden. „Proletarisch gelebt, proletarisch gestorben und dem Kulturfortschritt entsprechend eingeäschert“, lautete das Motto des von der Kirche heftig angefeindeten Arbeiter-Feuerbestattungsvereins *Die Flamme*.

Eine tiefe Fortschrittsgläubigkeit prägte die Arbeiterbewegung seit ihrem Aufkommen in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die großen historischen Umwälzungen im Bereich der Ökonomie, Politik und Kultur dienten den sozialistischen Reformern als Belege, dass die Verhältnisse in der Gegenwart nicht als ewig und unveränderlich zu betrachten seien, sondern vorübergehende Erscheinungen darstellten, die typisch für eine ganz bestimmte Etappe, die kapitalistisch-bürgerliche, im großen Gang der Weltgeschichte waren. Gerade die in der Gegenwart Benachteiligten und Unzufriedenen sollten mit diesem Hinweis auf die Vergänglichkeit des Gegebenen getröstet werden. Es sei, so das Versprechen der sozialistischen Führer, gewiss, dass die bürgerliche Gesellschaft an inneren Widersprüchen zugrunde gehen und dass danach eine glücklichere Zeit beginnen werde – eine Zeit ohne Ausbeutung und Klassengegensätze. Indem die unliebsame Gegenwart somit als ein notwendiges Durchgangsstadium auf dem Weg zur Erlösung gedeutet wurde, wurde ihr auch etwas von ihrem Schrecken genommen; ja das in der Gegenwart erfahrene Leid konnte gleichsam als untrügliches Zeichen der nahenden Rettung verstanden werden.

17 Kanitz, Otto F.: „Sozialistische Gefühlsbildung“ (1925). In: Sozialismus und persönliche Lebensgestaltung: Texte aus der Zwischenkriegszeit. Wien 1981, S. 56-65, hier S. 62.; vgl. ferner Leser 1981, S. 9-17, hier S. 10. Zur sozialistischen Kulturpolitik der Zwischenkriegszeit siehe ferner Kotlan-Werner, Henriette: Otto Felix Kanitz und der Schönbrunner Kreis: Die Arbeitsgemeinschaft sozialistischer Erzieher 1923-1934. Wien 1982; Weidenholzer, Josef: Auf dem Weg zum ‚Neuen Menschen‘: Bildungs- und Kulturarbeit der österreichischen Sozialdemokratie in der Ersten Republik. Wien 1983. Einige kurze Texte zur sozialistischen Erziehung – unter anderem von Max Adler, Otto F. Kanitz, Anton Tesarek und David J. Bach – finden sich in der bereits erwähnten, vom Junius Verlag herausgegebenen Sammlung: Sozialismus und persönliche Lebensgestaltung: Texte aus der Zwischenkriegszeit. Wien 1981. Ich danke Gerald Mozetič für diese Literaturhinweise.

Der sozialistische Reformers ist kein orakelnder, schwärmerischer Scharlatan, sondern ein nüchterner, strenger Wissenschaftler, der die grundlegenden Bewegungsgesetze der Geschichte entdeckt zu haben meint. Er *weiß*, was die Zukunft bringen wird, ist imstande, das Kommende mit Exaktheit zu berechnen und fordert, dass die gesellschaftlichen Reformen im Einklang mit diesen unabänderlichen, historischen Entwicklungsgesetzen stehen. Sozialreform hat ihm zufolge weniger mit Ethik als mit angewandter Wissenschaft zu tun. So ist auch der austromarxistische „Neue Mensch“ keineswegs ein der Phantasie eines liebenswerten Träumers entsprungenes Hirngespinnst, kein luftiger Bewohner eines sektiererischen Nirgendwo, sondern der stramme Bürger jenes zukünftigen Gemeinwesens, auf welches das welthistorische Flaggschiff mit eherner Notwendigkeit zusteuert. Der sozialistische Erzieher versucht also nicht, den Kurs der Geschichte zu ändern; er rudert nicht verzweifelt und hilflos gegen den Wind, sondern hisst ein großes Segel, damit die Menschen schneller an ihr Ziel gelangen, endlich im lang ersehnten und vorausbestimmten Hafen der Geschichte einlaufen. „Rezepte für die Garküche der Zukunft“ zu erstellen und sich dem Gang der Weltgeschichte entgegenzustemmen, gilt bekanntlich als töricht, aber mittels eines Erziehungsprogramms die historische Entwicklung in die richtige Richtung zu beschleunigen, – wie man in Österreich sagen würde – ein ‚bissl anzutauchen und nachzuhelfen‘, ist allemal erlaubt. Der sozialistische Reformers bedient sich also des Arguments der notwendigen geschichtlichen Entwicklung, um dem eigenen Willen die Aura wissenschaftlicher Legitimität zu verleihen. Das, was man wolle, sei das, was ohnedies sein werde.

Es verwundert wohl kaum, dass der „Neue Mensch“ und seine Heimat, das von den Sozialisten gefeierte „Rote Wien“, für weite Teile des konservativen Lagers in Österreich eine tiefe Briskierung und Provokation darstellten; ja, dass dieses „Rote Wien“, wie Norbert Leser einmal treffend bemerkte, „dem österreichischen Bürgertum ein Dorn im Auge und ein Pfahl im Fleische“ war.¹⁸ Zu den scharfen Kritikern des „Roten Wien“ und seines Bewohners, des „Neuen Menschen“, zählte auch die Ethnologenschule um Pater Wilhelm Schmidt, der ich mich nun zuwenden möchte.

„Am Anfang war das nicht so!“ oder Über den „Edlen Wilden“ katholischer Ethnologen

Aus einer wissenschaftsgeschichtlichen Perspektive wird die Wiener Schule um Pater Wilhelm Schmidt zumeist als Teil der so genannten antievolutionistischen Wende in der Ethnologie gesehen, die sich in den ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts vollzog und in

18 Leser 1968, S. 373.

der Fachliteratur unter Schlagworten wie Diffusionismus, ethnologischer Partikularismus, historische Völkerkunde und ethnologischer Historismus subsumiert wird.¹⁹ Gemeinsam ist diesen neuen Strömungen die Kritik am unilinearen Entwicklungskonzept des Kulturevolutionismus, also der Vorstellung, alle sozialen Verbände durchliefen unabhängig voneinander die gleichen Stadien beziehungsweise kletterten auf *einer* für alle sozialen Verbände gültigen, universalen Stufenleiter empor. Gegen die kulturevolutionistische Entwicklungslogik wurde der Einwand erhoben, dass – um mit Fritz Graebner zu sprechen – „Primitivität“ auch eine sekundäre Erscheinung sein konnte. Der kulturevolutionistischen Korrelationslogik, der Vorstellung, dass der Grad der Differenzierung der einzelnen Subsysteme innerhalb eines sozialen Verbandes ähnlich hoch sei, hielt man entgegen, dass ein „Stamm“ mit simpler Technologie und schlichter Wirtschaftsweise sehr wohl über ein komplexes Verwandtschaftssystem und eine ausgeklügelte Herrschaftsordnung verfügen könne.

Fortschrittsskepsis, Exotismus, Eskapismus und eine pessimistische Gegenwartsdiagnostik in Bezug auf die eigene Gesellschaft waren die emotionalen Begleiterscheinungen der kritischen Auseinandersetzung mit der kulturevolutionistischen Gedankenwelt. Der typische Vertreter des Kulturevolutionismus im 19. Jahrhundert hatte ja nicht

19 Für ideengeschichtliche Überblicksdarstellungen und bio-bibliographische Hinweise zur Wiener Schule der Ethnologie vgl. Andriolo, Karin R.: „Kulturkreislehre and the Austrian Mind“. In: Man, N.S. 14,1 (1979), S. 133-144; Bornemann, Fritz: P. Wilhelm Schmidt S.V.D. 1868-1954. Rom 1982; Ders.: „Verzeichnis der Schriften von P.W. Schmidt S.V.D. (1868-1954)“, in: Anthropos 49 (1954), S. 385-432; Brandewie, Ernest: When Giants Walked the Earth. The Life and Times of Wilhelm Schmidt. Freiburg 1990; Haekel, Josef / Hohenwart-Gerlachstein, Anna / Slawik, Alexander (Hg.): Die Wiener Schule der Völkerkunde: Festschrift anlässlich des 25-jährigen Bestandes des Institutes für Völkerkunde der Universität Wien (1929-1954). Horn-Wien 1956; Heine-Geldern, Robert: „One Hundred Years of Ethnological Theory in the German-Speaking Countries: Some Milestones“. In: Current Anthropology 5 (1964), S. 407-418; Koppers, Wilhelm: „Professor Pater W. Schmidt S.V.D.: Eine Würdigung seines Lebenswerkes“. In: Anthropos 51 (1956), S. 61-80; Müller, Klaus E.: „Grundzüge des ethnologischen Historismus“. In: Schmied-Kowarzik, Wolfdietrich / Stagl, Justin (Hg.): Grundfragen der Ethnologie: Beiträge zur gegenwärtigen Theorie-Diskussion. Berlin 1993, S. 197-232; Rahmann, Rudolf: „Fünfzig Jahre ‚Anthropos‘“. In: Anthropos 51 (1956), S. 1-18; Ders.: „Vier Pioniere der Völkerkunde. Den Patres Paul Arndt, Martin Gusinde, Wilhelm Koppers und Paul Schebesta zum 70. Geburtstag“. In: Anthropos 52 (1957), S. 263-276; Thiel, Josef F.: „Der Urmonotheismus des P. Wilhelm Schmidt und seine Geschichte“. In: Rupp-Eisenreich, Britta / Stagl, Justin (Hg.): Kulturwissenschaft im Vielvölkerstaat: Zur Geschichte der Ethnologie und verwandter Gebiete in Österreich, ca. 1780-1918 (Ethnologica Austriaca 1), Wien 1995, S. 256-267; Waldenfels, Hans: „Wilhelm Schmidt (1868-1954)“. In: Michaels, Axel (Hg.): Klassiker der Religionswissenschaft: Von Friedrich Schleiermacher bis Mircea Eliade. München 1997, S. 185-197; Weiler, Bernd: „Über das Identische im Vielfältigen und die Monotonie des Uniformen: Einige Überlegungen zur österreichischen Ethnologie und zu deren Ursprung im Vielvölkerstaat der Monarchie“. In: Boisits, Barbara / Rinofner-Kreidl, Sonja (Hg.): Einheit und Vielheit: Organologische Denkmodelle in der Moderne (Studien zur Moderne 11). Wien 2000, S. 273-301; Zimoń, Henryk: „Wilhelm Schmidt's Theory of Primitive Monotheism and its Critique within the Vienna School of Ethnology“. In: Anthropos 81 (1986), S. 243-260.

nur nüchtern die Entwicklung von fernen, rudimentären Anfängen zur gegenwärtigen „Höhe“ konstatiert, sondern pries und feierte diese als „Fortschritt“, „Veredelung“ und „Hebung“. Das Fremde galt ihm als eine unreife, unterentwickelte Form des Eigenen, als ein in die Gegenwart hineinragendes und mehr oder minder durch Zufall aufbewahrtes „Überlebsel“ einer überwundenen Epoche. Sobald das Fremde in der Gegenwart ankäme, würde es – so die kulturevolutionistische Argumentation – seine Fremdartigkeit verlieren und sich dem Eigenen angleichen. Die verantwortungsvolle Aufgabe des „Zivilisierten“ bestünde darin, den „Wilden“, seinen jungen Bruder, groß zu ziehen, ihm zu helfen, endlich erwachsen zu werden.

Im Zuge der antievolutionistischen Wende wurde diese Auffassung, dass das Fremde nichts anderes sei als eine Vorstufe des Eigenen, verworfen. Nicht mehr die Ungleichzeitigkeit des Fremden, sondern die Ungleichheit des Fremden stand im Mittelpunkt des ethnologischen Denkens zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Das Eigene erschien den Kritikern des Kulturevolutionismus somit nicht mehr als *der* notwendige Endpunkt der geschichtlichen Entwicklung, sondern als *eine* Möglichkeit unter vielen.

Die Entdeckung dieser kulturellen Vielfalt verunsicherte. Das Eigene wurde seiner Selbstverständlichkeit entkleidet, seiner unumschränkten Monopolstellung in der Gegenwart beraubt, das Fremde geriet zur lebenspraktischen Alternative. Im Falle der untrennbar mit Franz Boas assoziierten kulturanthropologischen Lehre in Nordamerika mündete diese Absage an die dem Entwicklungsgedanken zugrunde liegende fortschrittsoptimistische Gefühlswelt in einer skeptisch-relativistischen Grundhaltung. Soziale Verbände hatten die zentralen Probleme menschlichen Zusammenlebens auf unterschiedlichste Weise gelöst. Die Wege der Kulturen waren viele. Die eigenen Lösungen waren keineswegs die einzigen. Gab es nicht bessere?

Wer vor einer Weggabelung steht, mag zögern, um sich schließlich durchzuringen, einen der vielen Pfade zu beschreiten, von der steten Unsicherheit geplagt, ob dieser auch der richtige sei, ob er nicht doch umkehren und einen anderen wählen sollte. Der Kultur- und Wertrelativismus der nordamerikanischen Kulturanthropologie ist jedoch nur *eine* Antwort auf den fortschrittsoptimistischen Kulturevolutionismus. Wer vor einer Weggabelung steht, kann nämlich auch felsenfest davon überzeugt sein, dass nur *einer* der vielen Pfade zum Ziel führe. Durch ihre kulturgeschichtlichen Forschungen den einzig richtigen Pfad des guten Lebens eindeutig erkannt zu haben und daher befähigt zu sein, vor den zahlreichen und verlockenden Irrwegen und Sackgassen zu warnen, von diesem Glauben sind die Wiener Ethnologen um Pater Wilhelm Schmidt beseelt. Als gläubige Katholiken begreifen sie das Leben als strenge Prüfung, an dessen Ende die drei großen Noten „Himmel, Hölle, Fegefeuer“ vergeben werden. Aus ethnologischen Quellen suchen sie jenes Heilwissen zu schöpfen, welches die ihrer Ansicht nach morsche, vergnügungssüchtige, vom Übel des Relativismus befallene Gesellschaft

der Gegenwart so bitter nötig habe. In düster-prophetischen und anklagenden Worten werden die Wiener Ethnologen immer wieder ihre blindlings und frohgemut ins Verderben laufenden Zeitgenossen ermahnen, sich endlich zu besinnen, stehen zu bleiben und umzukehren. Umzukehren – wohin? Auf diese Frage geben die Wiener Ethnologen eine klare Antwort: Man müsse sich an den Ursprüngen des gesellschaftlichen Lebens orientieren. Der historische Anfang sei das Maß aller Dinge. Die „Urkulturen“ lieferten die für alle Zeiten verbindliche Richtschnur des moralischen Handelns.²⁰ In diesen von der Geschichte noch unbefleckten sozialen Verbänden sei es möglich, das – um eine Wendung der Wiener Ethnologen zu gebrauchen – „unverfälschte Menschentum“ zu schauen. Das Älteste sei auch das Seinsollende.²¹

Im Rahmen ihrer „Niederungstheorien“ seien, so Wilhelm Schmidt, die Kulturevolutionisten fast ausnahmslos damit beschäftigt gewesen, „Menschen zu finden ohne Sprachen, ohne Kultur, ohne Ehe, ohne Sitte, ohne Religion“. Im Gegensatz zu diesem Bild eines ursprünglichen „Menschen ohne Alles“ haben die „tiefer eindringenden Untersuchungen ein ‚ohne‘ nach dem anderen“ verschwinden lassen.²² Immer klarer habe die neuere ethnologische Forschung gezeigt, dass der „älteste Mensch [...] in höherem Maße ein *Ganz- und Vollmensch* [ist], als es in späteren Kulturen der Fall ist; er stellt sich allein der Natur entgegen und ringt mit ihr und erringt sich Leben und Freiheit und Glück.“²³

Das Bild der Wiener Ethnologen vom urzeitlichen „Vollmenschen“ ist jenem des Kulturevolutionismus diametral entgegengesetzt; ja das Bild lässt sich – überspitzt formuliert – als eine katholische Version des „Edlen Wilden“ begreifen. Im Mittelpunkt des urmenschlichen Lebens stehe ein reiner „Eingottglaube“, eine tiefe Ehrfurcht vor dem

20 Es ist eine die Wiener Schule der Ethnologie auszeichnende Antinomie, dass sie ungeachtet ihres Postulats von der Notwendigkeit einer historischen Vorgehensweise der Völkerkunde ihr Hauptaugenmerk gerade auf jene wenigen sozialen Verbände richtete, die sich ihrer Ansicht nach einer historisierenden Betrachtungsweise weitgehend entzogen. Zu diesen „Urkulturen“, „Altvolkern“ beziehungsweise „ältesten erreichbaren Menschheitsschichten“ sollte Pater Wilhelm Schmidt übrigens die abgeschotteten, in geographischen Randgebieten beziehungsweise schwer zugänglichen Gegenden beheimateten „Zentralen Urkulturen der Pygmäen und Pygmoden der süd- und südostasiatischen Inseln und Halbinseln sowie Zentralafrikas“, die „Südlichen Urkulturen der Tasmanier, Südostaustralier und Feuerländer“ und die „Nördlichen Urkulturen der Urvölker von Nordostasien, Nordostamerika und Kalifornien“ zählen.

21 Die klassische Formulierung dieser Vorstellung, am Anfang offenbare sich das noch nicht durch die Geschichte verunreinigte und verderbte Wesen einer Sache, findet sich im ersten Satz von Rousseaus Erziehungsroman Emile: „Alles, was aus den Händen des Schöpfers kommt, ist gut; alles entartet unter den Händen des Menschen“. Rousseau, Jean Jacques: Emile oder Über die Erziehung. Stuttgart 1998, S. 107.

22 Schmidt, Wilhelm: „Die Pygmäenvölker als älteste derzeit uns erreichbare Menschheitsschicht“. In: Hochland 23,1 (1925/26), S. 574-592, hier S. 575.

23 Schmidt, Wilhelm: „Älteste Menschheit“ (1935-1937). In: Ders.: Wege der Kulturen. Gesammelte Aufsätze. Hg. vom Anthropos-Institut. Bonn: Verlag des Anthropos-Instituts 1964, S. 45-98, hier S. 65.

„Höchsten Wesen“. Dieses „Höchste Wesen“ habe sich, so Schmidt, dem „Urmenschen“ offenbart, ihm gesagt, wie er sein Leben einzurichten habe. „Edel“ ist der „Wilde“, weil Gott sein Lehrer war. Niemals ergehe sich der „Urmensch“ in kollektiven sexuellen Ausschweifungen, vielmehr sei er ein Verfechter einer geradezu militanten Form der Monogamie. Zu den wichtigsten Erkenntnissen der modernen Ethnologie zähle ferner die Einsicht in die zentrale Bedeutung, die der Institution der Familie im Rahmen der Urkultur eingeräumt wurde. Die Familie sei zugleich „Hervorbringerin und Erzieherin neuer Menschen“, „Seelen- und Lebensgemeinschaft“ und „Produktions-, Konsumtions- und Vermögensgemeinschaft“.²⁴ Wir wissen, so Schmidt, „mit Sicherheit, daß die Familie früher, um Jahrzehnttausende früher da war als der Staat, daß also die Familie ihre Autorität nicht vom Staat, sondern eher umgekehrt der Staat sie von der Familie erhalten hat; [...] die höchste Autorität in den ältesten schwachen Staatsformen lag [...] bei der Gesamtheit der Familienväter“. Damit erweise „sich also die in der Familie wirkende Autorität als die Quelle aller Autorität auf Erden“.²⁵ Nach den Irrlehren eines Bachofen und Morgan, die von Engels, Kautsky und Bebel popularisiert worden seien, nähere sich die „objektive Tatsachenforschung ehrlicher Wissenschaft“ heutzutage „durchaus dem wieder, was die ersten Seiten der Hl. Schrift von den sozialen Anfängen des Menschengeschlechtes berichten, daß Ein Mann und Eine Frau in festem Zusammenschluß die erste Ehe und Familie begründet und damit die gesamte gesellschaftliche Entwicklung der Menschheit eingeleitet haben“.²⁶

Der „Urmensch“ sei zudem ein fleißiger Arbeiter, jedoch weder gewinnsüchtig noch geizig. Keine moderne „Krämerseele“ wohne in seiner Brust. Niemals beute er seine „Stammesgenossen“ aus. Gleichzeitig achte er die Institution des Privateigentums, wisse um das unterschiedliche Leistungsvermögen der Menschen und respektiere die natürliche Führerschaft herausragender Individuen. Kommunistische Gesinnung sei ihm fremd. Gerne, freiwillig und selbstlos helfe der Urmensch den Schwachen und Notleidenden. Dem Alter zolle er Respekt. Ein natürliches Schamgefühl zeichne ihn aus. Körperpflege und Sauberkeit seien ihm wichtig. Beschneidungen, Tätowierungen und Verstümmelungen kämen bei den ältesten Menschen nicht vor. Nur am Rande sei erwähnt, dass der Urmensch weder Tabak raucht noch berauschende Getränke konsumiert.

24 Vgl. Schmidt, Wilhelm: „Familie“ (1925). In: Schmidt 1964, S. 13-42, hier S. 35-39.

25 Schmidt, Wilhelm: Sechs Bücher: Von der Liebe, von der Ehe, von der Familie. Luzern 1945, S. 160.

26 Schmidt, Wilhelm: „Katholizismus und Intelligenz: Der Bankrott des neueren, christlichen Geisteslebens. – Annäherungen in der heutigen außerkirchlichen Philosophie, Naturwissenschaft, Völkerkunde, Bibelforschung an den katholischen Standpunkt“. In: Das Neue Reich 5 (1922/1923), S. 1011-1015, hier S. 1013. Die Kritik am kulturevolutionistischen „Familienbild“ richtete sich vor allem gegen Friedrich Engels Werk *Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats*. Im Anschluß an Lewis H. Morgan's Untersuchungen (1884).

Es ist dieses – für katholische Geistliche – idyllische Bild von der Urzeit menschlichen Zusammenlebens, welches die Wiener Schule ihrer pessimistischen Zeitdiagnostik und ihren gesellschaftsreformatorischen Überlegungen zugrunde legte.²⁷ Im Mittelpunkt ihres sozialpolitischen Denkens steht die Frage nach dem richtigen Verhältnis zwischen Staat und Familie. Bestand der verhängnisvolle Irrtum der liberalen Lehre darin, die Gesellschaft als ein lose zusammenhängendes, aus atomisierten Individuen bestehendes Agglomerat begriffen, das Gemeinwohl dem hemmungslosen Hedonismus geopfert und die Pflichten des Einzelnen gegenüber seiner natürlichen Gemeinschaft ignoriert zu haben, so bestand der unverzeihliche Fehler des Sozialismus darin, die wichtigste intermediäre gesellschaftliche Institution, die Familie, verkannt zu haben. Der Sozialismus habe versucht, die Bindungen des Einzelnen zu den ihm Nächsten zu zerschneiden, ihn aus seiner natürlichen häuslichen Gemeinschaft herauszureißen und einer gesichtslosen, kalten, anonymen Masse zu unterwerfen.

Unermüdlich werden die Vertreter der Wiener Schule vom Staat fordern, alles zu unternehmen, um die Familie, diese älteste und wichtigste Institution, zu fördern.²⁸ „Aelter sind die Rechte der Familie und unabhängig vom Staat, der diese älteren Rechte anzutasten keine sittliche und rechtliche Befugnis hat“.²⁹ Der Staat verdanke der häuslichen

27 Die wichtigsten Publikationsorgane der gesellschaftskritischen Analysen und sozialpolitischen Vorstellungen der Wiener Ethnologen waren die konservative Wiener Tageszeitung „Die Reichspost“ sowie die beiden Zeitschriften „Das Neue Reich“ und die „Schönere Zukunft“. In Bezug auf ihren sozialpolitischen Nutzwert kann die „Urkultur“ der Wiener Ethnologen als ein funktionales Äquivalent des vom romantischen Katholizismus verherrlichten Mittelalters verstanden werden. Einen Überblick über das Spektrum der katholischen Soziallehren der Zwischenkriegszeit gibt Diamant, Alfred: Die österreichischen Katholiken und die Erste Republik: Demokratie, Kapitalismus und soziale Ordnung 1918-1934. Wien [Engl. Original 1960].

28 Vgl. Schmidt, Wilhelm: „Ehe und Staat“. In: Reichspost (Wien), Nr. 248, 5. September 1925; Ders.: „Geburtenbeschränkung und Sozialismus“. In: Das Neue Reich 13 (1930/1931), S. 427-429; Ders.: „Probeehe und Kindesmord“. In: Das Neue Reich 13 (1930/1931), S. 351; Ders.: „Familie und Staat“. In: Schönere Zukunft 6 (1930/31), S. 505-506; Ders.: „Mehr Familienfürsorge im Staat! Unter besonderer Berücksichtigung der Verhältnisse in Österreich“. In: Schönere Zukunft 6 (1930/31), S. 528-529; Gusinde, Martin: „Eltern und Kind bei den Indianern im Feuerland: Ethnologische Tatsachen zur Korrektur wissenschaftlicher Lehrmeinungen und parteipolitischer Programme“. In: Das Neue Reich 10 (1927/1928), S. 600-602 und S. 621-622.

29 Schmidt, Wilhelm: „Katholizismus und Intelligenz...“. In: Das Neue Reich 5 (1922/1923), S. 1013. Es sei hier nur angemerkt, dass sich die Erkenntnisse über die Urfamilie und deren Verhältnis zum Staat in voller inhaltlicher und teilweise sogar wörtlicher Übereinstimmung mit Abschnitten aus den beiden Sozialenzykliken „Rerum novarum“ von Leo XIII und „Quadragesimo anno“ von Pius XI. befinden. Siehe etwa folgende Passage aus der Enzyklika „Rerum novarum“: „[Die Familie] ist eine wahre, wenn auch noch so kleine Gesellschaft, und zwar als solche älter als der Staat; deshalb kommen ihr gewisse, ihr eigentümliche Rechte und Pflichten zu, die in keiner Weise vom Staate abhängen. [...] Wenn also der Bürger und die Familie dadurch, daß sie in die gesellschaftliche und staatliche Gemeinschaft eingehen, statt der Hilfe Bedrängung, statt der Sicherung Schmälerung ihrer Rechte im Staate finden würden, dann müßte man das staatliche Zusammenleben eher verabscheuen als herbeiwünschen.“ Leo XIII. zit. nach Schasching, Johannes (Hg.): Die soziale Botschaft der Kirche. Von Leo XIII. bis Johannes XXIII. Innsbruck /

Gemeinschaft seine Existenz. Diese Sorge für neue Menschen. Der Staat dürfe die ehelichen Bande daher nicht schwächen, die Scheidung nicht erleichtern, er dürfe die Erziehungsrechte der Eltern nicht beschneiden, die Autorität des Vaters nicht untergraben und in die Besitz- und Eigentumsverhältnisse der Familie nicht eingreifen. Anstatt neue Freizeit-, Kultur- und Sportvereine zu gründen, anstatt künstlicher Massenbewegungen, in denen der Einzelne verschwinde und untergehe, sollte man bemüht sein, dass der Mensch wieder in seiner häuslichen Gemeinschaft aufgehe. Immer, so Koppers, gelte es „eingedenk der großen, unverrückbar feststehenden Lehre [zu sein], welche uns die Kulturgeschichte im allgemeinen und die Kulturgeschichte der Familie im besonderen erteilt: mit dem Schicksal der Familie steht und fällt die menschliche Kultur“.³⁰

Immer wieder mischten sich in diese allgemeinen Mahnrufe der Wiener Ethnologen auch konkrete sozialpolitische Forderungen. Kinderreiche Familien seien steuerlich zu begünstigen, kinderarme zu belasten. Väter kinderreicher Familien sollten ein Mehrstimmenwahlrecht erhalten. Strenge Strafen für Abtreibung sowie für Werbung und Verkauf empfängnisverhütender Mittel seien einzuführen. Selbstredend ist Schmidt und seinen Schülern der Wiener Wohnungsbolschewismus ein Dorn im Auge. Die Errichtung von Gemeinschaftsküchen, von Miet- und Zinskasernen, die sie als „eine neue Art Potemkinscher Dörfer, als moderne Zwingburgen“ bezeichneten, drohe die häusliche Gemeinschaft zu vernichten.³¹ „Eigener Herd und eigenes Heim“ seien der „Familie ebenso notwendig wie der Pflanze Licht und Luft“. Weder Frauen noch Kinder gehörten in die Fabriken. Die Arbeitszeit des Mannes dürfe sich „nicht so weit ausdehnen, daß für das Leben und Wirken im Familienkreis keine ausreichende Möglichkeit mehr bleibt. Ein angemessener Lohn ist notwendig, weil eine zu große Not und Sorge um das tägliche Brot ein warmes und gemütliches Familienleben nicht aufkommen läßt“. Diese „Folgerungen und Forderungen“, so Wilhelm Koppers, „erfließen alle notwendig aus Geschichte und Wesen der Ehe und der Familie“.³²

Die Ethnologie sei, so werden die Wiener Ethnologen immer wieder beteuern, nicht nur die Wissenschaft, die uns über das Fremde berichte, sondern auch die Wissenschaft, die uns lehren könne, wie wir leben und was wir tun sollten; jene Wissenschaft, welche die Objektivität sozialpolitischer Erkenntnis ermögliche, wobei Schmidt und seine Schüler den Ausdruck Objektivität eben *nicht* – wie Max Weber – unter Anführungszeichen gesetzt hätten. Die Gewissheit in Bezug auf die Objektivität ihrer Werte schöpfen die Wiener Ethnologen aus ihrem „Wissen“ über den Urzustand der Mensch-

München / Wien 1962, S. 76-77.

30 Koppers, Wilhelm: „Ehe und Familie“. In: Vierkandt, Alfred (Hg.): Handwörterbuch der Soziologie. Stuttgart 1931, S. 112-122, hier S. 121.

31 Schmidt, Wilhelm: „Zur Pressefrage“. In: Das Neue Reich 7 (1924/1925), S. 997-999, hier S. 998.

32 Koppers 1931, S. 121.

heit. Der Feuerlandindianer gilt ihnen als Beweis, dass die „Massenabfütterung“ in Großküchen im Besonderen und die Politik des „Roten Wien“ im Allgemeinen falsch ist. Indem die Wiener Ethnologen ihrem Zuhause eng verbunden bleiben und den „Urmenschen“ zum vorbildhaften österreichischen Bürger stilisieren, scheinen sie somit auch der großen, ihrer Disziplin zugrunde liegenden Verheißung gerecht zu werden: Kehret heim und lehret Euer Volk!

Abschließende Bemerkungen

Die scharfe Kritik der konservativen Ethnologen am sozialistischen Erziehungsideal des „Neuen Menschen“ sollte nicht den Blick auf jene grundlegenden Gemeinsamkeiten verstellen, welche die beiden feindlichen Lager miteinander verbinden. Diesen Gemeinsamkeiten möchte ich mich abschließend noch kurz widmen.

Sowohl der sozialistische Erzieher als auch sein konservativer Kritiker sind der Auffassung, dass die eigenen gesellschaftsreformatorischen Forderungen das Ergebnis universalgeschichtlicher und ethnologischer Forschungen darstellen. Beide sind sich der „Objektivität“ ihrer sozialpolitischen Erkenntnis sicher; beide sind überzeugt, dass demjenigen, der sich in das Studium der Kulturgeschichte versenke, auch die Offenbarung zu Teil werde, was das Gute sei, welchen Werten der Mensch zu folgen und welchen Göttern er zu opfern habe. Beide sind somit bemüht, aus dem Seienden beziehungsweise Gewesenen das Seinsollende abzuleiten. Gebetsmühlenartig berufen sich Sozialisten und Konservative zudem auf das vermeintlich wissenschaftliche Fundament ihrer Reformvorschläge, um dem postulierten Gesellschaftsideal den Stachel des Fiktiven, Unerreichbaren und Utopischen zu nehmen. Es ist diese zutiefst wissenschaftsgläubige Grundhaltung, welche die in diesem Beitrag diskutierten Sozialisten und ihre konservativen Kritiker auf Ellenbogenfühlung einander anzunähern scheint.

Wie ich zu zeigen versucht habe, ist der Sozialist bestrebt, die Gültigkeit seiner normativen Forderungen in erster Linie damit zu beweisen, dass er auf die sozialen Entwicklungsgesetze, sein konservativer Widersacher hingegen damit, dass er auf den ursprünglichen Zustand der Gesellschaft rekurriert. Der Sozialist lenkt die Aufmerksamkeit seiner unter den gegenwärtigen sozialen Verhältnissen leidenden Zuhörer auf die Zukunft, der Konservative auf die Vergangenheit. Der eine späht hoffnungsvoll und unermüdlich nach neuen Revolutionen, den lärmenden „Lokomotiven der Geschichte“, der andere sehnt sich wehmütig nach der guten alten Zeit. Es wäre jedoch ein Irrtum zu glauben, dass es sich bei diesen beiden Argumentationsstrategien um einander ausschließende Verfahren handelt. Vielmehr spielt – wie hier nur angedeutet werden kann – im sozialistischen Denken das Argument des Anfangs *qua* Norm ebenso eine Rolle

wie die Berufung auf historische Bewegungsgesetze in der sozialreformatischen Lehre der Wiener Schule der Ethnologie. Auch der Sozialist argumentiert, dass die kommunistische Gesellschaft der Zukunft, in der das Privateigentum und der Klassengegensatz aufgehoben sein werden und in der es dem Einzelnen möglich sein werde, seine Persönlichkeit allseitig zu entwickeln, morgens zu fischen, nachmittags zu jagen, abends Viehzucht zu betreiben und nach dem Abendessen zu diskutieren und zu kritisieren, dass diese Gesellschaft der Zukunft in einer fernen Vergangenheit bereits einmal existiert hat. Auch der „Neue Mensch“ des Sozialismus ist eigentlich ein „Urmensch“ in zweiter Auflage. Die menschliche Gesellschaft habe, so August Bebel, „in Jahrtausenden alle Entwicklungsphasen durchlaufen, um schließlich dahin zu gelangen, von wo sie ausgegangen ist, zum kommunistischen Eigentum und zur vollen Gleichheit und Brüderlichkeit, aber nicht mehr bloß der Gentilgenossen, sondern aller Menschen. [...] Die Gesellschaft nimmt zurück, was sie einst besessen und selbst geschaffen, sie ermöglicht aber Allen, entsprechend den neugeschaffenen Lebensbedingungen, die Lebenshaltung auf höchster Kulturstufe, d. h. sie gewährt Allen, was unter primitiveren Verhältnissen nur das Privilegium Einzelner oder einzelner Klassen sein konnte.“³³

Spielt das Argument des historischen Ursprungs *qua* Norm im sozialistischen Denken eine – wenn auch untergeordnete – Rolle, so greift auch der konservative Wiener Ethnologe immer wieder auf das deszendenztheoretische Argument vom unvermeidbaren Untergang zurück, dem die gegenwärtige Gesellschaft entgegen gehe.³⁴ Der Fortschritt der „Sachkultur“, so die Wiener Ethnologen, führe notwendigerweise zu einem Verkümmern der „Persönlichkeitskultur“, zu einem Versiegen jener sittlich-altruistischen Kräfte, die das gedeihliche Zusammenleben der Menschen ermöglichten. Nur eine revolutionäre Macht gebe es, die dieses grausame Kulturgebot aufheben und außer Kraft setzen könne: das Christentum. Und das Wesen der christlichen Morallehre bestehe eben darin, dass es inmitten des sündhaften Treibens orientierungslos gewordener Menschen ein lautes „Am Anfang war das nicht so!“ erschallen lasse.

Der Sozialist und sein konservativer Kritiker verknüpfen also eine Kulturverfallstheorie mit der Lehre von der Wiederkehr des Goldenen Zeitalters. Für beide bedeutet zudem das Wiedererreichen des Ausgangspunktes auch den Endpunkt der Geschich-

33 Bebel, August: Die Frau und der Sozialismus. Vierundvierzigste Auflage. Stuttgart, S. 439.

34 Um hier nicht missverstanden zu werden, sei ausdrücklich auf das geschichtsphilosophische Janusgesicht des Sozialismus hingewiesen. Der hier gemeinte deszendenztheoretische Gehalt der sozialistischen Lehre bezieht sich auf die Vorstellungen eines Auszugs aus dem ursprünglich klassenlosen Paradies sowie eines notwendigen Zusammenbruchs, auf den die gegenwärtige Gesellschaft zusteuer. Da dieser Zusammenbruch zugleich die *conditio sine qua non* für die Etablierung einer „besseren“ Gesellschaftsordnung in der Zukunft beziehungsweise für eine Wiederkehr des Goldenen Zeitalters bedeutet, lässt sich die sozialistische Kulturentwicklungstheorie auch als Fortschrittsgeschichte verstehen.

te. Die Geschichte der Menschheit dreht sich im Kreis, aber – wie beide zu meinen scheinen – nur ein Mal. Dass sozialistische und konservative Intellektuelle völlig unterschiedliche Gründe angeben, warum die gegenwärtige Gesellschaft zusammenbrechen müsse und dass sie völlig unterschiedliche Bilder vom Goldenen Zeitalter der Vergangenheit zeichnen, dessen Wiederkehr beide prophezeien, scheint – wenn man die hier skizzierten Ähnlichkeiten in der geschichtsphilosophischen Argumentationsstrategie ins Auge fasst – bloß eine untergeordnete Rolle zu spielen.

Rainer Leitner

Das Gymnasium der Wiener Moderne als kreatives urbanes Milieu

An seine Gymnasialzeit erinnert sich Stefan Zweig in wenig schmeichelhafter Art, indem er über sie schreibt:

Schule war für uns Zwang, Öde, Langeweile, eine Stätte, in der man die ‚Wissenschaft des nicht Wissenswerten‘ in genau abgeteilten Portionen sich einzuverleiben hatte, scholastische oder scholastisch gemachte Materien, von denen wir fühlten, dass sie auf das reale und unser persönliches Interesse keinerlei Bezug haben konnten. Es war ein stumpfes, ödes Lernen nicht um des Lebens willen, das uns die alte Pädagogik aufzwang. Und der einzige, wirklich beschwingte Glücksmoment, den ich der Schule zu danken habe, war der Tag, da ich ihre Tür für immer hinter mir zuschlug.¹

Dies ist der persönliche Eindruck, das individuell Erlebte eines bedeutenden Vertreters jener Künstler, Wissenschaftler, Intellektueller oder sonstwie im öffentlichen Raum Stehender, für die das Wien der Jahrhundertwende bekannt ist. Freilich ist dieses Zentrum nicht als isoliertes Etwas zu betrachten, im Gegenteil, es stand in vielfältiger Kommunikation mit den unterschiedlichsten Territorien einer Region und bildete gleichsam den Schnittpunkt der von dort ausgehenden Koordinaten.

Kreativität

Das Phänomen der künstlerischen und intellektuellen Blütezeit der Wiener Moderne bedingt ein ganz spezifisches kreatives Potential. Direkt daran knüpft sich die Frage: Wie konnte diese Kreativität entstehen? Was sind ihre Bedingungen gewesen, vor welchem Hintergrund konnten sich diese entfalten?

Folgende Überlegungen versuchen eine Annäherung an diese Fragen: Erstens ist es ratsam zu definieren, was unter „Kreativität“ verstanden werden kann. Klaus Zopotoczky definiert sie in soziologischer Hinsicht in Anlehnung an Günter Hartfiel „als die Fähigkeit zu originärer schöpferischer Analyse und Gestaltung der materiellen und sozialen Umwelt.“ Im weiteren Sinn verstehen wir darunter auch die Befähigung zur Kreativität einer Gesellschaft wie das intellektuelle Potential dieser.²

Von grundlegender Bedeutung ist freilich auch der Modus der Sozialisation, wie er in Elternhaus und Schule sowie in anderen Bereichen des Lebens die Kreativität zum

1 Zweig, Stefan: Die Welt von Gestern. Frankfurt am Main 1974, S. 48.

2 Vgl. Hartfiel, Günter: Wörterbuch der Soziologie, 2. Aufl., Stuttgart 1976.

Vorschein treten lässt bzw. diese hemmt. Zapotoczky nennt folgende Bedingungen als förderlich, „deren optimale Verschränkung allerdings eine wichtige Frage darstellt:

1. Eine minimale Ordnung und Disziplin zur Förderung einer größeren Selbständigkeit.
2. Ein hohes Maß an frühkindlicher Geborgenheit und damit verbundener Großzügigkeit im Hinblick auf eigenwillige auch außerfamiliäre (und außerschulische) Orientierung heranwachsender Kinder.
3. Gleichberechtigung der verschiedenen Herkunftsmilieus in der Schule, d. h. dass die Schule als Ort der sozialen Integration und Konfrontation sozialer Gruppen und Schichten dienen soll.
4. Stärkere Neutralisierung der Lehrinhalte der Schule gegenüber geltenden Werten.“³

Urbanität–Multikulturalität–Pluralität

Das Wiener Gymnasium des Fin de Siècle war naturgemäß eingebettet in die Strukturen der Stadt und deren gesamtgesellschaftlicher Situation. Die Widersprüche, von denen Wien besonders in dieser Epoche zutiefst geprägt wurde, waren für die Entstehung und Herausbildung insbesondere der künstlerisch-kulturellen Kreativität nicht unerheblich. Das existierende kreative Potential fand im wirtschaftlichen und politischen Sektor so gut wie keine Möglichkeit der Teilnahme, denn die Entscheidungsprozesse verliefen auf einer Ebene, welche die Partizipation breiterer Bevölkerungskreise nicht vorsah, obendrein mangelte es ihnen an Transparenz. Nach Zapotoczky ergaben sich aus dieser Situation folgende Verhaltensmuster, nämlich Kapitulation, Emigration oder Stärke beweisen. Letzteres geschah dann in Bereichen, die eine Entfaltung des kreativen Potentials erlauben, nämlich in Kunst, Kultur und Wissenschaft.⁴

Wien um 1900 war als Reichs-, Haupt- und Residenzstadt allein schon durch seine Dimension zu den großen Metropolen nicht nur Europas, sondern der Welt zu rechnen. Schon im 18. Jahrhundert schreibt Johann Rautenstrauch, ein überaus populärer Wiener Schriftsteller:

Welch ein unsägliches Gewimmel von Menschen aus allen Klassen und Ständen, vom frühesten Morgen bis in die späteste Nacht! Welche Mannichfaltigkeiten der Physiognomien! Welche seltene Modelle von Körpern! Welcher Stoff für den Denker zu unzähligen Betrachtungen! Welche unermessliche Galerie von Bildern! Welcher Kontrast in den einzelnen Theilen, und welche Harmonie im Ganzen! Wer entsetzt sich nicht über die außerordentliche Verwirrung, und erstaunt nicht zugleich über die unglaubliche Ordnung!⁵

3 Zapotoczky, Klaus: Soziologische Analysen der Kreativität. In: Brix, Emil / Janik, Allan (Hg.): Kreatives Milieu. Wien um 1900. Wien / München 1993, S. 33.

4 Ebd., S. 36.

5 Rautenstrauch, Johann zit. nach Bodi, Leslie: Tauwetter in Wien. Zur Prosa der österreichischen

Eine Stadt dieser Größenordnung besitzt eine Fülle von Aufgaben und Funktionen und erlaubt Kontakte wie Kommunikationsebenen, die anderswo in der Form nicht existent sind. Dieser Umstand verläuft nicht ohne Konflikte, fördert aber normalerweise die Kreativität. Hinsichtlich der multikulturellen und vielsprachigen Zusammensetzung der Bevölkerung ist es legitim, das Wien jener Epoche mit New York oder Chicago zu vergleichen.

Im Jahr 1830 schätzte man die Einwohnerzahl Wiens auf ca. 401.200, bis zum Jahr 1912 stieg diese auf über 2 Millionen an! Im Jahr 1890 waren 44,7 % der Bevölkerung hier geboren (610.026 Personen), 15,1 % stammten aus den heutigen Bundesländern, 26 % aus Böhmen und Mähren, 7,4 % aus Ländern der ungarischen Krone, 1,8 % aus Galizien und der Bukowina sowie 2,3 % aus anderen Teilen der Monarchie.⁶ Allein aus diesen wenigen statistischen Fakten zeigt sich, dass auch in den Schulen die Zusammensetzung der Schüler und des Lehrkörpers nicht einheitlich sein konnte. Bei den Gymnasien kommt noch hinzu, dass viele Wohlhabende ihre Kinder selbst aus den entlegendsten Gebieten der Monarchie in eine der bekannten Wiener Schulen schickten um dann später an der Universität die Ausbildung abzurunden. So befanden sich am Ende des Schuljahres 1869/70 in Österreichs Gymnasien und höheren Schulen 43.734 Schüler eingeschrieben; bezüglich 1000 Personen der Bevölkerung waren dies 2,15 Personen. Im Schuljahr 1889/90 betrug die Gesamtzahl der Schüler 71.295, bezogen auf 1000 Einwohner waren dies 3,04; im Schuljahr 1909/10 hatte sich die Gesamtzahl auf 140.545 Schüler erhöht (auf 1000 Einwohner nunmehr 5.03 Personen).

Einen für die Österreichische Moderne äußerst bedeutenden Teil der Wiener Bevölkerung machte die jüdische Minderheit aus⁷. Für sie war die Stadt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum erstrebenswerten Ort geworden, obwohl die Zuzugsbeschränkung bis zum Revolutionsjahr 1848 aufrecht war und die Gleichstellung mit der übrigen Bevölkerung erst 1867 erfolgt ist. Die Migrationsmotive der Juden waren unterschiedlich: Einerseits bestand für sie in Wien die Möglichkeit, in der Wirtschaft, im Staatsdienst oder als Freiberufliche Karriere zu machen, andererseits stellten sie eine Flucht vor wirtschaftlichem Untergang und Armut dar. Nicht zuletzt richteten sich in vielen Herkunftsgebieten der Juden politische Agitationen und politische Propaganda oft in übler Weise gegen sie.

Aufklärung 1781-1795. Wien / Köln / Weimar 1995 (Schriftenreihe der österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts), S. 67 f.

6 Vgl. John, Michael / Lichtblau, Albert: Schmelztiegel Wien – einst und jetzt. Zur Geschichte und Gegenwart von Zuwanderung und Minderheiten. Aufsätze, Quellen, Kommentare. Wien 1990, 11-17. – Vgl. weiters die Jahresberichte des Schottengymnasiums, Akademischen Gymnasiums, Franz-Joseph-Gymnasiums sowie des Maximiliangymnasiums 1860 bis 1914.

7 Vgl. Rozenblit, Marsha L.: Die Juden Wiens 1867-1914. Assimilation und Identität. Wien / Köln / Graz 1988 (Forschungen zur Geschichte des Donauraumes 11), S. 112 f.

In der ersten Phase der jüdischen Zuwanderung nach 1848 dominierte der Zustrom aus Ungarn und Mähren (Volkszählung 1857: 25 % der Wiener Juden in Ungarn geboren, 20 % in Wien, 15 % in Mähren, 10 % in Galizien, 4 % in Böhmen, der Rest kam aus anderen Regionen). Der Anteil der in Wien geborenen Juden stieg bis 1880 auf 30 %, die zweitgrößte Gruppe waren die in Ungarn geborenen Juden mit 28 %. In der Volkszählung 1900 kamen 45.500 Personen mosaischen Glaubens aus dem Gebiet der Ungarischen Krone, das waren 30,6 % der jüdischen Bevölkerung Wiens. Im letzten Jahrzehnt vor der Jahrhundertwende setzte vermehrt die Zuwanderung aus Galizien und der Bukowina ein und erreichte während des ersten Weltkrieges einen Höhepunkt. 1918 zählte man in Wien fast 39.000 Flüchtlinge, davon waren über 34.000 jüdisch. Im Jahr 1981 lebten in Österreich übrigens nur mehr knapp über 6.500 Menschen israelitischen Glaubensbekenntnisses.

Nach der Stadterweiterung 1890 lebte zirka die Hälfte der jüdischen Wiener Bevölkerung im zweiten Bezirk, im ersten lebten noch 17 %, der Rest hatte seinen Wohnsitz im neunten Bezirk, der gleichfalls der Innenstadt nahe gelegen ist. Das jüdische Bürgertum Wiens, das einen nicht unwesentlichen Anteil an den Sektoren freie Berufe, Beamte oder Unternehmer hatte, war bestrebt, den Söhnen eine solide Gymnasial- und Universitätsausbildung zu ermöglichen. Im Schuljahr 1881/82 finden wir am Akademischen Gymnasium 205 jüdische Schüler (insgesamt 472, 43,4 %), am Franz-Joseph-Gymnasium 125 (304, 41,1 %), am Maximiliangymnasium 167 (419, 39,9 %), am Schottengymnasium 32 (419, 7,6 %).⁸

In beruflicher Hinsicht waren die Wiener Juden zu einem beträchtlichen Teil in merkantilen Bereichen tätig und traten nun zunehmend in Angestelltenberufe ähnlicher Zuordnung ein. Hinsichtlich der Überwindung der sozialen Barrieren eines an Klassen gebundenen Erziehungssystems waren die Juden aktiver und durch ihre eigene Kultur mit Vorteilen ausgestattet. Ebendies drückt sich augenscheinlich im Streben nach beruflichem Höherkommen aus. Nichtjüdische Arbeiter dachten kaum realistisch daran, ihre Kinder in ein prestigeträchtiges Gymnasium zu schicken, die Juden hingegen kannten keine Tradition der Servilität. So arm sie auch sein mochten, übten sie vielfach bürgerliche Berufe aus, die dahingehend orientiert waren, durch Förderung der höheren Erziehung ihren Söhnen später einen sozialen Aufstieg zu ermöglichen. Man sah in Bildung und Ausbildung, die mit nicht geringem sozialem Prestige versehen waren, ein Mittel wirtschaftlicher Absicherung, das ein zusätzliches Maß an Sicherheit bewirkte – Vermögen konnte man durch eine Fehlspekulation rasch wieder verlieren, durch Titel und Berufsstatus hingegen war man in der Bevölkerung fest verankert. So übten zwischen 1890 und 1910 die Väter von 1.460 jüdischen Gymnasiasten folgende Berufe

8 Siehe die diversen Jahresberichte dieser Schulen.

aus: 93 Fabrikanten (6,4 %), 86 Staatsbeamte (5,9 %), 226 Freiberufler (15,5 %), 708 Kaufleute (48,5 %), 271 Handelsangestellte (18,6 %), 64 Handwerker (4,4 %) und 12 Arbeiter (0,8 %).

Die Analyse der Herkunft der Gymnasiasten bestätigt die These, dass wenigstens gewisse soziale Schichten die Schule als Medium des gesellschaftlichen Aufstieges nützten. So zumindest taten dies die Juden in der Leopoldstadt in einem bestimmten Grad, um das gesellschaftliche Höherkommen von Generation zu Generation zu fördern und um dem „Ghetto“ zu entrinnen. Die Väter dieser Gymnasiasten besaßen auch ein deutlich niedrigeres soziales Prestige als die Väter von Gymnasiasten an anderen Wiener Schulen. Wenige von ihnen waren Industrielle oder freiberuflich tätig, der größere Teil war als Handelsangestellte oder als Handwerker aktiv. Aufgrund der Befreiungen vom Schulgeld im Erzherzog-Rainer-Gymnasium⁹ wissen wir, dass viele Väter der Schüler dieses Gymnasiums Kaufleute mit nur bescheidenem Einkommen waren. Die jüdischen Schüler der inneren Stadt kamen dagegen vorwiegend aus sehr angesehenen Familien, dies trifft gleichermaßen auch für die Gymnasiasten des neunten Bezirkes zu.

Im Gegensatz zur jüdischen Minderheit schickte lediglich die Oberschicht der nicht-jüdischen Bevölkerung ihre Söhne jemals ins Gymnasium. Sehr im Gegensatz zu den Juden setzte bei letzterer die Ausbildung den Klassenunterschied fort und vertiefte ihn. Die Väter jener nichtjüdischen Schüler der erwähnten Gymnasien waren mit einem bedeutend höheren sozialen Prestige ausgestattet und entstammten auch einer viel schmäleren Schicht der Wiener Bevölkerung (Offiziere, höhere Beamte – zehnmal mehr als bei Juden). Viele nichtjüdische Väter hatten eine Professur an einer Universität, ein Viertel jener war freiberuflich aktiv (16 % der jüdischen Väter). Im Jahr 1890 hatten 60 % der nichtjüdischen Schüler Väter, die Beamte, Freiberufler oder Offiziere waren, auffallend ist der geringe Prozentsatz an Kaufleuten, Fabrikanten und Handelsangestellten. Auch die Wiener Geschäftsleute verhalfen ihren Söhnen im Allgemeinen zu keiner höheren Ausbildung. Im Umstand, dass die Gymnasialbildung wie erwähnt hauptsächlich den Söhnen von höheren Staatsbeamten, Freiberuflern und Offizieren zukam, drückte sich die Hauptintention des Staates aus, nämlich die staatserhaltend konservierende Rolle der Schule.

Die jüdische Minderheit ist bekanntlich nicht die einzige gewesen. Auf die anderen sei hier nur am Rande eingegangen: Um 1900 lebten in Wien 250.000 bis 300.000 Tschechen und Slowaken, viele von ihnen waren Handwerker. Unter den tschechischen und slowakischen Gymnasiasten finden wir primär die Söhne von höheren Beamten (1914 waren von 6.293 Ministerialbeamten 653 Tschechen [10,8%]). Der größte Teil dieser Bevölkerungsgruppe waren Handwerker, Arbeiter, Tagelöhner, Dienstboten, Sai-

9 Vgl. diverse Jahresberichte des Erzherzog-Rainer-Gymnasiums.

sonarbeiter; die zugewanderten Frauen fungierten unter dem Überbegriff „Hausgesinde“.

Die Wiener Ungarn stellten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die einzige Kolonie außerhalb Ungarns dar (Marktleute, Fuhrleute); die italienische Kolonie besaß dagegen eine lange Tradition (Baumeister, Künstler).

Weitere Ethnien stellten Bosnier, Kroaten, Slowenen (bedeutend!), sowie Roma und Sinti dar, weiters zählten bulgarische Gärtner, Gottscheer, eine ukrainische Minderheit, Armenier, Griechen, spanolische Juden und Aromunen (Staatsbürger des Osmanischen Reiches, wurden als „türkische Kaufleute“ bezeichnet), Armenier, und schließlich ca. 1000 Amerikaner zur Bevölkerung Wiens.

Eine wesentliche Funktion der Metropole Wien bestand in ihren Kontakten zu den Kronländern. Besonders im künstlerischen und kulturellen Bereich wirkte sich dies dahingehend aus, dass in den Submetropolen des Staates hervorragende Leistungen zum Zweck der Anerkennung in der Hauptstadt erbracht wurden. Man hoffte, nach Wien ‚berufen‘ bzw. hier anerkannt zu werden. Die Folge dieses Umstandes war eine ständige Fluktuation von jungen engagierten Personen nach Wien, gleichzeitig gingen aber auch immer wieder von hier aus die verschiedensten Talente zurück in die ‚Provinz‘ – meist mit der Hoffnung, bei Gelegenheit wieder nach Wien zurückzukehren. In der zweiten Hälfte des 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts gründete sich die künstlerisch-intellektuelle Hochblüte auf den Umstand, dass gewissermaßen

die gesamte Lebensweise in der Haupt- und Residenzstadt als eine künstliche oder theatralische Haltung charakterisiert werden kann. Wir finden bei allen Bevölkerungsteilen ein reich entfaltetes kulturelles Leben. Allerdings waren diese unterschiedlichen kulturellen Lebensbereiche nicht direkt miteinander verbunden, nahmen aber immer wieder in kreativer und kritischer Weise aufeinander Bezug und stimulierten sich wechselseitig zu besonderen Leistungen.¹⁰

Höhere Bildung als männliches Privileg

Im Staatsgrundgesetz über die allgemeinen Rechte der Staatsbürger für die im Reichsrate vertretenen Königreiche und Länder vom 21. Dezember 1867 (Reichsgesetzblatt Nr. 142) heißt es: „Vor dem Gesetz sind alle Staatsbürger gleich.“ Artikel 3 lautet: „Die öffentlichen Ämter sind für alle Staatsbürger gleich zugänglich.“ Artikel 18 wiederum besagt: „Es steht jedermann frei, seinen Beruf zu wählen und sich für denselben auszubilden wie und wo er will.“ Dies blieben schöne Worte auf geduldigem Papier, vorerst war weder im Gymnasium noch auf der Universität auch nur eine einzige Frau zu fin-

10 Zapotoczky 1993, S. 36.

den. Bezeichnend für das Gymnasium und die anderen höheren Schulen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis knapp vor die Jahrhundertwende ist die völlige Abwesenheit von Mädchen im Unterricht.

Der Begriff des ‚Geschlechtscharakters‘ hatte sich im 18. Jahrhundert herausgebildet, im 19. Jahrhundert wurde er allgemein dazu verwendet, die Geschlechtsmerkmale zu bezeichnen, die mit den physiologischen Merkmalen in wechselseitiger Beziehung gedacht wurden und aufgrund deren Männern wie Frauen eindeutige Rollen zugewiesen wurden. Gefühl, Emotionalität und Passivität charakterisieren demnach das ‚weibliche‘ Geschlecht, der Aktionsradius der Frauen schien folglich auf den inneren Bereich des häuslichen Lebens beschränkt. Den Männern hingegen wurden Rationalität und Aktivität zugeordnet, die sie dazu prädestinierten, im öffentlichen Leben zu agieren. Das bürgerliche Bewusstsein war in jener Phase zutiefst durch ein sich herausbildendes neues Ich geprägt, das sich zunehmend männlich interpretierte und identifizierte. Ein Individuum entstand, das sich in fortschreitendem Maße selbst begriff. Dies stand sehr im Gegensatz zur sich eingrenzenden Welt der Vorstellungen vergangener Epochen. Nach Norbert Elias’ *Prozess der Zivilisation* ist es der Mann, der diese Entgrenzung durchführt, im gleichen Prozess wird er selbst zur fest definierten Größe, die sich an Kraft und Unternehmungsgeist orientiert. In einem langen Prozess, der sich nach Elias als ‚Selbstkontrolle‘, ‚Selbstdistanzierung‘ definieren lässt, vollzieht sich die Dämpfung von Affekten, in welcher sich der Mann eine Art ‚Panzer‘ zulegt – auch und vor allem gegen die Frau.¹¹

Gerade gegen Ende des 19. Jahrhunderts erlangte die sogenannte ‚Frauenfrage‘ höchsten gesellschaftlichen Stellenwert, die dem weiblichen Geschlecht zugewiesene Rolle wurde von diesem zunehmend als unerträglich empfunden. Es waren in erster Linie die Vertreterinnen der bürgerlichen Frauenbewegung, die für sich die gleichen Bildungsmöglichkeiten einzufordern begannen, über welche die Männer bereits verfügten. Die Erringung der Gleichberechtigung auf dem Boden höherer Bildung ist als langer und mühsamer Prozess zu betrachten. Erstmals erging mit Verordnung des Kultus- und Unterrichtsministeriums vom 6. Mai 1878 eine Weisung, die Zulassung von Frauen zu einzelnen Universitätsvorlesungen betreffend, an die Rektorate. In dieser Zeit konnten Frauen mit Zustimmung des betreffenden Dozenten als Hospitantinnen den Vorlesungen beiwohnen, durften aber kein amtliches Dokument über die Zulassung zu den Lehrveranstaltungen sowie keine amtliche Bestätigung des Besuches derselben erhalten. An der

11 Vgl. Hausen, Karin: Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere“ – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben. In: Conze, Werner (Hg.): Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Stuttgart 1976 (Industrielle Welt. Schriftenreihe des Arbeitskreises für moderne Sozialgeschichte 21), 276. – Vgl. dazu auch Theweleit, Klaus: Männerphantasien. Bd. 1.: Frauen, Fluten, Körper, Geschichte. Reinbek bei Hamburg 1987.

Philosophischen Fakultät wurden Hörerinnen erstmals durch Verordnung vom 23. März 1897 als ordentliche oder außerordentliche Hörerinnen, geltend vom Wintersemester 1897/98 an, zugelassen. Schwer hatten es die ersten Studentinnen in jeder Hinsicht, waren die Universitäten doch in erster Linie nach männlichen Denkkategorien organisiert und reproduzierten sie deren Bildungsinhalte ebenso wie deren Umgangsformen. Das mit gravierenden Mängeln behaftete dominierende Ausbildungssystem für Mädchen, das in den ‚Mädchenlyzeen‘ den Schülerinnen ein im Vergleich zur Gymnasialmatura stark restringiertes Wissen vermittelte, dessen Schwerpunkt eher im Bereich der ‚Haus-haltsführung lag, umriss Rosa Mayreder folgendermaßen:

Die Richtungs- und Planlosigkeit des Wissens, das in der höheren Töchterschule verzapft wurde, ging an den Durchschnittsschülerinnen unschädlich vorüber, weil sie diesen unnützen Ballast, der mit ihrer Lebensbestimmung in gar keinem Zusammenhang stand, sobald als möglich über Bord warfen.¹²

In erster Linie fanden sich nach der Öffnung der philosophischen und der medizinischen Fakultät für Frauen Töchter des Bürgertums, hier besonders des jüdischen Bildungsbürgertums, als Studentinnen.¹³ Obwohl auf universitärem Gebiet unter den Professoren eine hitzige Diskussion für und gegen eine Zulassung von Frauen zu den diversen Studienrichtungen tobte, konnte sich erstaunlicherweise schon im Jahr 1907 die einer assimilierten jüdischen Familie entstammende Romanistin Elise Richter unter unglaublichen Hindernissen als erste Frau in Deutschland und Österreich habilitieren; sie sollte die einzige in Österreich bleiben. Erst nach dem Untergang der Donaumonarchie gelang es 1919 der Germanistin Christine Touaillon, nach einem vergeblichen Versuch an der Grazer Universität (hier scheiterte sie, weil eine Mehrheit des Professorenkollegiums frauenfeindlich war und ihr Gesuch unbehandelt ließ, keineswegs aus Gründen mangelnder wissenschaftlicher Qualifikation) in Wien das akademische Lehramt zu erringen.¹⁴ Die Erste Republik schließlich beseitigte viele institutionalisierte universitäre Diskriminierungen, denen die Frauen ausgesetzt waren, doch sollte es der Ära nach dem Zweiten Weltkrieg vorbehalten bleiben, Studentinnen einen regulären Abschluss an der katholisch-theologischen Fakultät zu gewähren beziehungsweise Frauen den Zugang zu ordentlichen Lehrstühlen zu ermöglichen.

12 Mayreder, Rosa: Aus den Erinnerungen einer Entarteten. In: Bubenicek, Hanna (Hg.): Rosa Mayreder oder Wider die Tyrannei der Norm. Wien / Köln / Graz 1986, S. 32.

13 Vgl. Heindl, Waltraud: Frauenbild und Frauenbildung in der Wiener Moderne. In: Fischer, Lisa / Brix, Emil (Hg.): Die Frauen der Wiener Moderne. München / Oldenburg 1997, S. 21 f.

14 Vgl. Leitner, Rainer : Christine Touaillon, geb. Auspitz – Gelehrte und Feministin (1878-1928). In: Kernbauer, Alois / Schmiedlechner, Karin (Hg.): Frauenstudium und Frauenkarrieren an der Universität Graz. Graz 1996 (Publikationen aus dem Archiv der Universität Graz 33), S. 210 f.

Gymnasium – Lehrinhalte – Antikenrezeption

Die Grundlage des österreichischen Schulwesens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bildete die Schulreform von 1848, die unter der Leitung von Franz Exner, Hermann Bonitz und Leo Thun-Hohenstein auch die Rahmenbedingungen für ein modernes Gymnasium geliefert hat.¹⁵ Wesentlich bei dieser Erneuerung war der Umstand, dass man sich in vielen – nicht allen – Bereichen an der Schulreform Humboldts in Preußen orientierte. Das heißt, man forderte vor jeder beruflichen Ausbildung eine menschliche Allgemeinbildung, um den Anforderungen einer künftigen Industriegesellschaft genügen zu können. Der Schwerpunkt dieser Ausbildung lag bis zur Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert bei den klassischen Sprachen, doch erkannte man schon in den 1860er Jahren die Notwendigkeit, eine neben dem humanistischen Gymnasium weitere adäquate Schulform ins Leben zu rufen, nämlich das Realgymnasium. Doch auch dieses blieb, obwohl es im Gegensatz zum humanistischen Gymnasium an den modernen naturwissenschaftlichen Fächern – den Realien orientiert war, der Vermittlung der klassischen Sprachen verbunden. Erst nach der Schulreform des Jahres 1908 erhielt das Realgymnasium seinen noch heute üblichen Fächerkanon.

Besonders Kunst und Literatur des ausgehenden 19. Jahrhunderts weisen in Wien eine häufige Bezugnahme zu antiker Literatur, Philosophie und Kunst auf; die Beziehung der Vertreter der Wiener Moderne zum humanistischen Gymnasium wird hier sehr deutlich. Schnitzler, Hofmannsthal, Andrian-Wehrburg, Weininger, Kraus, Altenberg, Friedell, Bahr, um nur einige wenige zu nennen, besuchten ein humanistisches Gymnasium. Eine interessante Ausnahme ist in diesem Zusammenhang Sigmund Freud, der zur ersten Generation der Absolventen eines Realgymnasiums (Communal- Real- und Obergymnasium in der Leopoldstadt) zu rechnen ist. Sein Unterricht war nicht mehr ausschließlich an den alten Sprachen orientiert; die These, dass gerade bei Freud die Mischform von traditionell humanistischer Schwerpunktbildung und der neuen, naturwissenschaftlich orientierten Methode sein späteres Weltbild beeinflusst hat, ist nicht von der Hand zu weisen.¹⁶

Die Maturaarbeiten bestanden in beiden Gymnasialformen auch aus ziemlich hochkarätigen Übersetzungen aus dem Griechischen/Lateinischen und auch in diese aus dem Deutschen (Freud 1873–43 Verse aus Sophokles „Oedipus Rex“). Diese Prüfungsmoda-

15 Vgl. Leitner, Rainer: Das Reformwerk von Exner, Bonitz und Thun: Das österreichische Gymnasium in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – Kaderschmiede der Wiener Moderne. In: Rinofner-Kreidl, Sonja: Zwischen Orientierung und Krise. Zum Umgang mit Wissen in der Moderne (Studien zur Moderne 2). Wien / Köln / Weimar 1998, S. 17 f.

16 Eggmaier, Herbert: Sigmund Freud – seine Schulzeit am Leopoldstädter Communal-, Real- und Obergymnasium. In: Österreichische Gesellschaft für Wissenschaftsgeschichte. Mitteilungen 16 (1996), S. 57 f.

litäten waren alles andere als einfach, doch auf der anderen Seite versahen sie die Absolventen mit jenem grundlegenden humanistisch-philologischen Wissen, das später im beruflichen oder künstlerischen Schaffen vielfach zum grundlegenden Rüstzeug werden sollte. Nicht selten geschah dies gegen den Willen und das Wollen der Betroffenen. Diese waren, wie wir aus vielen Quellen wissen, in der Lage, die Antike vom Text her zu erschließen und die antiken Autoren auch später noch im Original zu lesen. Bei den wichtigsten Vertretern der nächsten Dichtergeneration war es so, dass diese bereits auf andere Bildungsgrundlagen verwiesen, bei Musil und Broch etwa sind unschwer abweichende Denk- und Stilformen festzustellen gegenüber den oben erwähnten Autoren.

Das Gymnasium der Jahrhundertwende fungierte als Steuerzentrum der Antikenrezeption in doppelter Hinsicht: Einmal als Institution, die das Wissen der Vätergeneration vermittelte, dann als der Ort, wo sich das „kollektive Erbe“ in ein sowohl individuelles als auch kollektives Unbewusstes verwandelte. Schulischer Drill und die Verpflichtung gegenüber dem „Überkommenen“ erzeugen Widersprüche, Opposition. Der Zorn der Jungen entzündete sich nicht an den Inhalten der Antike selbst, sondern an der Vermittlungsmaschine Schule, welche die Schüler an Leib und Seele traktierte. Die Zeit selbst war geprägt von einer allgemeinen Faszination, nämlich dem Mythos von der klassischen Bildung. Man forderte die „Selbstbestimmung des Geistes zum schlechthin Humanen“, die Entwicklung der Persönlichkeit nach antik-griechischem Vorbild. Im Mittelpunkt dieses Modells standen die klassischen Sprachen, die gleichsam ein sich selbst begrenzendes Tätigkeitsfeld darstellten, dessen Ausgewogenheit Antwort auf jedes Bildungsbedürfnis war. Das abgeschlossene System einer konservierten Sprache bot dem Pädagogen auf jeder gewünschten Ebene eine idealisierte Form, sei es nun in der Anschauung oder Aneignung des idealen Staates, der Selbstentfaltung oder der Sprache. Intention der Schule war die Erziehung des gesamten Menschen, in Anlehnung an die antike Welt sollte das Individuum sich zur „frei und voll und schön entwickelten Persönlichkeit“ entfalten. Im Gegensatz aber zur Wissenschaft der Altphilologie bestanden die Pädagogen jedoch auf einer Antike, die sich immer mehr von der Versachlichung der Altphilologie entfernte. Als verpflichtend für den zu erzeugenden humanistischen Menschen sah man jene Überlegungen an, die in den Anfängen des Neuhumanismus gründeten, als Erziehung und Forschung noch in einen gemeinsamen Erziehungsplan fielen. Somit verstand sich die Schule als Verwalterin einer Tradition, von der Exaktheit der Wissenschaft unterschied sie sich durch die Beschwörung der Kultfiguren einer frühen bürgerlichen Epoche, die in dieser Form bereits überlebt war. Die Rückwendung erfolgt in zweifacher Hinsicht, einmal zu den Griechen und dann zu den Heroen des Neuhumanismus. Das Bekenntnis zur Vergangenheit, die vom chronologischen Verlauf getrennt wurde und somit gleichsam eine „Geborgenheit in der Geschichte“ ermöglichte, erfolgte folgendermaßen: Zwischen den Klassikern und den Griechen wurde eine

Spiegelbeziehung errichtet, „deren Reziprozität die eigene Rückschau aufwertete, das eigene Epigonentum adelte“¹⁷. Vor allem Goethe sah man als Garanten des Wertes klassischer Bildung, daneben Humboldt, Wolf, Herder. Die Verklammerung der neuhumanistischen Ära mit der Antike ermöglichte in wechselseitiger Weise deren Konservierung; die „Frische“, die den Klassikern zugeschrieben wurde, übertrug man auf deren Utopien vom alten Griechenland und umgekehrt.

Das Gymnasium in der Erinnerung von Zeitzeugen

Aufschlussreich ist die Beurteilung der Schule nicht zuletzt aus dem Blickwinkel von Zeitzeugen. Da es kein einstimmiges Urteil über das Gymnasium der Jahrhundertwende gibt, sind zwei klare Ebenen der Reflexion festzustellen, eine positive wie eine negative.¹⁸ Karl Miklautsch ortet die Gründe hierfür einerseits in einer persönlichen Erfahrungsebene, andererseits auch in der endlosen Schulreformdiskussion. Der Welt der Jungen, die anders sein wollten als ihre Eltern, stand deren Welt diametral gegenüber. „Österreich war ein alter Staat, von einem greisen Kaiser beherrscht“¹⁹, konstatierte dazu Stefan Zweig, und über die Schule äußerte er:

Nicht, dass unsere österreichischen Schulen an sich schlecht gewesen wären. Im Gegenteil, der sogenannte ‚Lehrplan‘ war nach hundertjähriger Erfahrung sorgsam ausgearbeitet und hätte, wenn anregend übermittelt, eine fruchtbare und ziemlich universale Bildung fundieren können. Aber eben durch die akkurate Planhaftigkeit und ihre trockene Schematisierung wurden unsere Schulstunden grauenhaft dürr und unlebendig, ein kalter Lernapparat, der sich nie an dem Individuum regulierte und nur wie ein Automat mit Ziffern ‚gut, genügend, ungenügend‘ aufzeigte, wie weit man den ‚Anforderungen‘ des Lehrplanes entsprochen hatte. Gerade aber diese menschliche Lieblosigkeit, diese nüchterne Unpersönlichkeit außerdem das Kasernenhafte des Umgangs war es, was uns bewusst erbitterte [...]; kein Lehrer fragte ein einziges Mal in acht Jahren, was wir persönlich zu lernen beehrten, und just jener fördernde Aufschwung, nach dem jeder junge Mensch sich doch heimlich sehnt, blieb vollkommen aus.²⁰

Von vielen Vertretern der Jahrhundertwende besonders negativ empfunden wurde das Fehlen der Persönlichkeitsausbildung. Die Schulgebäude wurden als „Lernkasernen“ erlebt, als „Tretmühlen“ mit ärarischem Geruch, die nichts anderes waren als Kerker der Jugend. Intensiv beklagte Franz Blei den Umstand, dass so manche Eltern, einmal vor den

17 Vgl. Vogel, Juliane: *Philologische Idyllen. Antike in Wissenschaft und Literatur der Jahrhundertwende mit besonderer Berücksichtigung des Wiener Dionysos*, ungedr. Phil. Diss. 1986.

18 Vgl. bes. das unveröffentlichte Manuskript von Miklautsch, Karl: *Wie Kronzeugen des Fin de siècle ihre Schulzeit sahen*. Judendorf-Strassengel 1987.

19 Zweig 1974, S. 15.

20 Ebd., S. 46.

strengen Lehrer zitiert, sich mit diesem gegen die eigenen Kinder verbündeten.²¹ Nach Hermann Bahrs Erfahrungen zielte die Schule gleichfalls darauf hin, „dass ihm [dem jungen Menschen] der Mut zu sich selbst, die Lust an sich selbst zerbrochen [wurde], dass der natürliche Mensch verstummt[e], dass er sich verleugnen lernt[e]“²². Bahr forderte ein Umdenken auf dem Sektor der Schulerziehung, eine neue Gesinnung, wie sie schon von Fichte, Goethe, Herder und Lessing in verschiedenen Ansätzen formuliert worden war.

Ein gravierendes Problem jener Epoche zeigte Schnitzler auf, indem er auf die Kluft hinwies, die zwischen Elternhaus und Schule herrschte:

Bei aller Zärtlichkeit, deren wir uns von den Eltern zu erfreuen hatten, bei aller Sorgfalt, die auf unseren Unterricht – mehr auf diesen als auf unsere Erziehung im weiteren Sinn – verwendet wurde, war mein Vater nach Anlage, Beruf und Streben, welche letzteres bei all seiner unermüdlichen ärztlichen, wissenschaftlichen und journalistischen Betätigung sehr stark auf sichtbaren Erfolg und äußere Ehren, keineswegs auf Gelderwerb gerichtet war, doch so sehr von sich selbst erfüllt, ja auf sich angewiesen, und die Mutter in all ihrer hausfraulichen Tüchtigkeit und Übergeschäftigkeit hatte sich seiner Art und seinen Interessen so völlig und bis zur Selbstentäußerung angepasst, dass sie beide an der inneren Entwicklung ihrer Kinder viel weniger Anteil zu nehmen vermochten und dieser Entwicklung vor allem viel weniger echtes und befruchtendes Verständnis entgegenbrachten, als sie sich jemals einzugestehen auch nur fähig gewesen wären.²³

Für Schnitzler ergab sich aus diesen Umständen schon bald die Konsequenz, die eigene Entwicklung selbst in Hand zu nehmen, da er seine Bildungsmöglichkeiten auch in der Schule begrenzt sah. Durch persönliches Engagement und aufgrund seiner frühen Dichtungsversuche erlangte er schon in der Unterstufe den Beinamen „poeta laureatus“.²⁴ Schnitzler fand über das Gymnasium aber durchaus auch Bemerkenswertes zu berichten, so äußerte er sich positiv über den Freiraum, den er neben dem schulischen Alltag als anregend und angenehm empfand und den er für Lektüre, Theater- und Konzertbesuche, Plauderstunden mit Freunden und anderes mehr nützte. Auch die Persönlichkeit seines Lehrers Johann Auer wird von Schnitzler besonders hervorgehoben; dieser vertrat die Meinung, dass sein Schüler ein Genie sei. Daneben fällt ihm jedoch der Antisemitismus gewisser Lehrer, wie etwa der seines Deutschlehrers Ludwig Blume oder seines Klassenkameraden Lubowienski auf, der beim Betrachten eines Klassenfotos einmal zu den Umstehenden gesagt haben soll: „Schaut euch das an! Mit so viel Juden zusammen hab’ ich in die Schul’ gehen müssen!“²⁵

Ein treffliches Beispiel des Antisemitismus in einer österreichischen Schule gibt auch der Anonimo Triestino in dem stark autobiographisch gefärbten Roman *Das Geheimnis*:

21 Vgl. Blei, Franz: Schriften in Auswahl. München / Biederstein 1960, S. 60.

22 Das Hermann-Bahr-Buch. Zum 19. Juli 1913 herausgegeben, Berlin 1913, S. 14.

23 Schnitzler, Arthur: Jugend in Wien. Wien / München / Zürich 1968, S. 44.

24 Vgl. ebd., S. 48.

25 Ebd., S. 50.

Meine Verwunderung war allerdings nicht gering, als ich merkte, dass die Missstimmung gegen mich sich an einer weiteren Besonderheit von mir entzündete, die mir bis jetzt noch nie Unannehmlichkeiten beschert hatte. In der Klasse war ich ‚der Jude‘, und das zählte am meisten; das schien, in den Augen meiner Mitschüler, alle meine anderen ‚Laster‘ selbstverständlich zu machen. Von einem Juden kann man sich alles erwarten. Das übrige war vergessen; dies war der Punkt, auf den sie immer wieder zurückkamen, das war es, woran sie ihren ganzen Unmut ausließen. Es waren nicht mehr Streiche oder kleine Bosheiten, die sie mir antaten. Ich fühlte mich von echter und wahrhafter Feindseligkeit umgeben.²⁶

Obwohl, wie erwähnt, eine exakte Trennlinie zwischen jenen, die in ihren Erinnerungen das Gymnasium ablehnten, und jenen, die es befürworteten, nicht zu ziehen ist, gibt es doch nicht wenige Vertreter der Wiener Moderne, bei denen die positiven Erinnerungen an die Schule überwiegen. Zu ihnen zählt etwa Karl Kraus, der Schulzeit als „eine harmonische Zeit“ beurteilte, „die im Rückblick des Erwachsenseins geradezu verklärte Züge annahm“²⁷.

Der Historiker Albert Fuchs erhielt seine humanistische Bildung in den ersten Jahren bei den Benediktinern am Schottengymnasium, dessen Lehrer er als „gebildete, fleißige Leute, zum Teil geschickte Pädagogen“ charakterisierte. Diese „hielten es für richtig, die Schüler nicht zu überanstrengen. Gute Manieren wurden fast so hoch bewertet wie gute Kenntnisse“²⁸. Später wechselte Fuchs an das Gymnasium in der Wasagasse über, das seiner Meinung nach ein höheres Niveau aufwies und sozialdemokratisch dominiert war.

Der Literaturwissenschaftler Oskar Walzel sah das Gymnasium in seinem Urteil gleichfalls positiv. Walzel wurde zuerst von Privatlehrern zu Hause unterrichtet, beim Eintritt in die Oberstufe musste er die fünfte Klasse wiederholen. Dies lag am Griechischlehrer Pius Knoll, dem Walzel aber alles andere als böse war:

Dass ich sitzen geblieben war, lag wesentlich an dem Lehrer des Griechischen. [...] Wir aber duckten willig. Verspürten wir die starke Persönlichkeit in ihm? Ich selbst kann nur sagen, dass ich von keinem anderen derart lernen gelernt habe. [...] Und sollte nicht gerade ich ihm zum Beweis dienen, wie richtig er gehandelt hatte, als er meinesgleichen durchfallen ließ? Er hat mir weit mehr geschenkt als bessere Zeugnisse. Er hat mich zu einiger Selbstbestimmung geleitet, zwar nicht einen starken Willensmenschen aus mir gemacht, aber mir doch bewiesen, dass auch mir ein Wille erreichbar war, der mich zu guten Zielen hinaufführte.²⁹

Einen guten Einblick in das Schulleben hatte Ernst Freiherr von Plener, der einige Gymnasien an diversen Orten in der Monarchie besucht hatte. Zwar kritisierte er das Piastengymnasium in Prag, für das neue deutsche Staatsgymnasium in Pressburg fand er

26 Triestino, Anonimo: Das Geheimnis. Frankfurt am Main 1991, S. 36.

27 Fischer, Jens Malte: Karl Kraus. Stuttgart 1974, S. 19.

28 Fuchs, Albert: Geistige Strömungen in Österreich 1867-191. Wien 1996, XVI.

29 Walzel, Oskar: Wachstum und Wandel. Lebenserinnerungen. Hg. von Carl Enders. Berlin 1956, S. 11.

dagegen sehr lobende Worte, da hier eine Reihe von Professoren aus der „Schule von Bonitz in Wien“ lehrten, „die mit großem Eifer die gerade damals erst beschlossene große österreichische Gymnasialreform in ihrer Schule lebendig machten“³⁰. Freude fand Plener an den alten Sprachen wie an den Anleitungen zum wissenschaftlichen Arbeiten.

Der Wiener Bürgermeister Cajetan Felder sah in der klassischen Bildung die wesentliche Intention des Gymnasiums; eine Erziehung und Ausbildung dieser Art erhielt Felder in Seitenstetten wie in Brünn. Im Gegensatz zu den Kritikern des humanistischen Gymnasiums war er voll des Lobes; das Erlernen der Grammatiken war für ihn wesentlich bedeutender als die Belastung mit „philosophischen Pedanterien“³¹.

Ein gutes Beispiel funktionierender Kommunikation zwischen einem herausragenden Lehrer und einem Kreis engagierter Schüler zeigte sich im Wirken des Paters Hugo Mareta, der am Schottengymnasium unterrichtete. Dieser Mann verstand es, in Gesprächen und Diskussionen auch jenseits des Unterrichtes den Gymnasiasten Fähigkeiten zu vermitteln, die jene in die Lage versetzten, außerhalb der Schule verschiedene (auch politisch motivierte) Interessenskreise zu bilden. Diesen Kreisen gehörten neben Viktor Adler auch Engelbert Pernerstorfer und der Historiker Heinrich Friedjung an, der schon während seiner Gymnasialzeit in Opposition zum Habsburgerstaat stand, in dem er in erster Linie ein Instrument der Unterdrückung sah und der für die preußische Vorherrschaft Stellung bezog.³²

In den Briefen Sigmund Freuds finden wir gleichfalls eine herausragende Lehrerpersönlichkeit, die Freud mehr väterlicher Freund als Lehrer gewesen ist, nämlich den Religionslehrer Samuel Hammerschlag.³³ Nach Freuds Meinung war auch Viktor Ritter von Kraus, sein Klassenvorstand in der achten Klasse, ein „liebenswürdiger Professor“. Wie Freuds frühere Geschichtelehrer Robert Rösler und Emanuel Hannak war auch Kraus an der Universität habilitiert. Nicht zuletzt sei noch erwähnt, dass Sigmund Freud durch den Unterricht aus ‚Philosophischer Propädeutik‘ erstmals mit den Thesen der Herbartschule in Berührung kam und durch den Unterricht aus Naturgeschichte (Zoologie und Pflanzenphysiologie) mit Darwin vertraut wurde – Umstände, die für sein späteres Leben von nicht geringer Bedeutung waren.³⁴

30 Plener, Ernst Freiherr von: Erinnerungen. Bd. 1.: Jugend, Paris und London bis 1873. Stuttgart / Leipzig 1911, S. 4f.

31 Felder, Cajetan: Erinnerungen eines Wiener Bürgermeisters. Wien / Hanover / Bern 1964, S. 23.

32 Vgl. McGrath, William J.: Dionysian Art und Populist Politics in Austria. New Haven / London 1974, S. 17 f.

33 Vgl. Eggmaier 1996, S. 32.

34 Vgl. ebd., S. 66-70.

Resümee

Kreativität, also die Fähigkeit zu originär-schöpferischer Analyse wie die Gestaltung der materiellen und sozialen Umwelt, bedarf gewisser Faktoren, um sich ausbilden zu können (eine minimale Ordnung zur Förderung der Disziplin, ein hohes Maß an früh-kindlicher Geborgenheit, Gleichberechtigung der unterschiedlichen Herkunftsmilieus in der Schule, stärkere Neutralisierung der schulischen Lehrinhalte gegenüber geltenden Werten).

Das Gymnasium selbst war oftmals eingebettet in ein städtisches bzw. großstädtisches Milieu. Wien gibt in diesem Zusammenhang ein typisches Bild als Haupt- und Residenzstadt, in der unterschiedlichste Ethnien, Sprachen, Kulturen das Bild des Alltags prägten, zudem erlebte diese Stadt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einen gewaltigen Modernisierungsschub, der die Zahl der Einwohner auf mehr als zwei Millionen steigen ließ. Daneben besaß die Stadt eine Fülle kultureller Möglichkeiten wie unzählige Kaffeehäuser, in denen sich ein nicht unbedeutender Teil dieser Kultur abspielte.

Vom finanziellen Aspekt her gesehen waren es freilich die Kinder des Adels, des Großbürger- und des Bürgertums, die das nötige Geld besaßen, um sich dies leisten zu können. Freilich waren Gymnasiasten, die ärmeren sozialen Schichten entstammten, selten, sieht man von jüdischen Kindern ab, die gelegentlich sogar dem Milieu der Arbeiterschaft entstammten.

Die höhere Bildung präsentierte sich als männliches Privileg, von dem die Frauen ausgeklammert blieben – erst 1897 öffnete sich ihnen die Philosophische Fakultät der Wiener Universität, dieser mühsam erreichte Beginn markierte den Start einer langen und anstrengenden Bewegung, an deren Ende nach langen Jahrzehnten die bildungsmäßige Gleichheit der Frau stehen sollte.

Den Lehrinhalt des Gymnasiums bildete schwerpunktmäßig lange Zeit die Antikenrezeption besonders in Form der griechischen und lateinischen Sprache, während Naturwissenschaft und Technik auf eigene Schulformen beschränkt blieben. Erst mit der Gründung des Realgymnasiums vor dem Ersten Weltkrieg bildeten sich neben dem humanistischen Gymnasium die noch uns geläufigen Schulformen heraus.

In der Erinnerung von Zeitzeugen spielte das Gymnasium meist eine nicht positiv besetzte Rolle, als anregend wurde meist jener Freiraum neben dem eigentlichen Unterricht empfunden, der Spielraum zu anderen Aktivitäten zuließ. Im Grunde blieb das Gymnasium, was es stets leisten sollte, nämlich die sich am Durchschnitt der Schüler orientierende Institution zur Herausbildung einer dem Haus Habsburg treuen Beamten-schaft. Genies waren im Lehrplan nicht vorgesehen!

V. Kunst

Die vorbildliche Rolle der Wiener Schule in der Differenzierung der ungarischen Kunstgeschichte als Disziplin

Die Stilkritik ist bekanntlich eine relativ harmlose, für die Individualsicherung¹ als grundlegend anerkannte und daher wenig ideologiebeladene Methode der kunsthistorischen Alltagspraxis. Dennoch haben Unterschiede in der Auffassung ihrer Ziele und Anwendung in den Zwanzigerjahren des 20. Jahrhunderts einen heftigen Methodenstreit ausgelöst. Trotz mancher Ähnlichkeit handelt es sich nicht um dieselbe Debatte, die kurz vorher, besonders im Anschluss an die „Kunstgeschichte ohne Namen“ Heinrich Wölfflins über Kunstkennertum oder Kunstwissenschaft entstand.² Das Wort „Kunstwissenschaft“ hat damals bereits das allgemeinste theoretische Wissen über Kunst, ja sogar über verschiedene Kunstzweige bezeichnet, obwohl es ursprünglich, seit den Siebzigerjahren des 19. Jahrhunderts, von Giovanni Morelli zur Unterscheidung seiner kritischen Methode von dem auf den Gesamteindruck gegründeten Wissen der Kenner verwendet wurde.³ Nach 1920 hat es sich in Ungarn offensichtlich nicht allein um die empirische Begründung der kunsthistorischen Methode gehandelt, auf die Art und Weise, wie Morelli die vergleichende Anatomie als vorbildlich betrachtete. Davon zeugen die Vorwürfe eines der Protagonisten dieses Streits, Tibor Gerevich, der über die Kunsthistorikerin Edith Hoffmann folgendermaßen schrieb:

Man kann nicht verschweigen, daß in einer Zeit, als die tschechisch-slawische Rassentheorie in den Augen der unbefangenen ausländischen Forscher bereits ihre Glaubwürdigkeit verlor, eine sonst sehr verdienstvolle ungarische Forscherin einen Teil der ungarischen Buchmalerei mit einer kaum begreifbaren Großzügigkeit, irrtümlich und ohne Grund der tschechischen Kolonisation geopfert hat.⁴

- 1 ‚Individualsicherung‘ im Sinne der Definition von Willibald Sauerländer: Alterssicherung, Orts-sicherung und Individualsicherung, in: Kunstgeschichte. Eine Einführung. Hg. von Hans Belting u. a. [1985]. Berlin 1988, S. 135-142.
- 2 Vgl. Tietze, Hans: Kunstkenner und Kunsthistoriker, in: Kunstchronik und Kunstmarkt 2 (1919) (10. Oktober), S. 21; vgl. Wölfflin, Heinrich: In eigener Sache. In: Kunstchronik und Kunstmarkt 20 (1920) (13. Februar); Hermann Voss: ‚Künstlergeschichte‘ oder ‚Kunstgeschichte ohne Namen‘. In: Kunstchronik und Kunstmarkt 22 (1920) (27. Februar).
- 3 Zur Kritik des ‚Totaleindrucks‘ siehe Ivan Lermolieff: Die Galerien Borghese und Doria Pamfili in Rom, zuerst in: Zeitschrift für bildende Kunst 1874, S. 75-76; dann: Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Leipzig 1891, Vorwort.
- 4 Gerevich, Tibor: Művészettörténet (‚Kunstgeschichte‘). In: A magyar történetírás új útjai (‚Neue Wege ungarischer Geschichtsschreibung‘). Hg. von Bálint Hóman. Budapest 1931, S. 123; wieder abgedruckt: A magyar művészettörténet-írás programjai. Válogatás két évszázad írásaiból (‚Programmschriften ungarischer Kunstgeschichtsschreibung. Eine Auswahl aus den Schriften zweier Jahrhunderte‘). Hg. von Ernő Marosi. Budapest 1999, S. 206-242, zit.: S. 226.

Dieser Rückblick, der 1931 in einem den „Neuen Wegen ungarischer Geschichtsschreibung“ gewidmeten Sammelband erschien, bezieht sich auf eine 1926 zu einer in Karlsburg befindlichen Handschrift veröffentlichte Studie von Edith Hoffmann.⁵ Sie hat den Maler dieser im 14. Jahrhundert ausgeführten Miniaturen des Kodex überaus vorsichtig als einen mittelmäßigen und im Vergleich zu den Illuminatoren des Johannes von Neumarkt auch rückständigen Künstler gekennzeichnet. Ohne einen direkten Hinweis, ist gewiss der bahnbrechende Aufsatz von Max Dvořák aus dem Jahre 1901 gemeint. Dvořáks einleitende Fragestellung lautete: „Können die Ursachen und Einwirkungen, welche zu einer Stilwandlung führten, festgestellt, die Elemente, aus denen eine neue Schule entstanden ist, bestimmt werden?“⁶ Wie diese Fragestellung die historische Problematik der späten Aufsätze vorwegnimmt, so ist auch die Antwort Dvořáks typisch, sowohl im Sinn der Annahme einer kontinuierlichen Evolution als auch in der Verlegung der Schwerpunkte in den einander ablösenden führenden Zentren der Kultur. Für die Illuminatoren des Johannes von Neumarkt wurden Vorstufen in Paris bzw. in der Toskana, Neapel und Avignon angenommen. Gerevich, der seine Laufbahn als Spezialist der Bologneser Malerei begann, hatte bereits 1909-1910 in einem, in der Zeitschrift *Rassegna d'arte* veröffentlichten großen Aufsatz⁷ einerseits die Vernachlässigung der Rolle von Bologna scharf kritisiert, andererseits die zumindest bis um die Mitte des 14. Jahrhunderts praktizierte Gleichsetzung von Buchmalerei und Tafelmalerei methodisch von der Hand gewiesen. Aufgrund der empirischen Museumspraxis, als deren Vertreter er sich stolz betrachtete, galt seine Kritik zeitlebens den als doktrinär gekennzeichneten Theorien. Im Jahr 1924, noch vor dem Erscheinen des hier in Frage stehenden Aufsatzes von Hoffmann, behauptete er, dass „die Figuren des Pfarrers von Csukárd“ [in der Handschrift befindet sich die Signatur: 'per manus Heinrici dicti Stephani de Westfalia plebani in Schukaria'] aus Siena und zum Teil aus der Rhein-Westfälischen Schule herühren, wie auch er selbst von westfälischer Abstammung war. Und weiter: „Hinsichtlich der böhmischen Kunst hatten wir eher gegeben als empfangen“.⁸

5 Hoffman, Edith: Henrik csukárdi plébános miniátor („Der Miniator Heinrich, Pfarrer von Csukárd“). In: A szépművészeti Múzeum Évkönyve IV (1924-26), S. 74-90.

6 Dvořák, Max: Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt [1901], wiederabgedruckt in: Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte. München 1929, S. 74-207. Zitat von der S. 74. – Über die historiographische Stellung dieses methodischen Ansatzes Dvořáks und die unterschiedliche Auffassung in den frühen Werken von Gerevich vgl. anlässlich der Buchmalerei von Bologna: Marosi, Ernő: Kép és hasonmás. Művészet és valóság a 14-15. századi Magyarországon („Bild und Ebenbild. Kunst und Wirklichkeit im Ungarn des 14.-15. Jahrhunderts“). Budapest 1995, Anm. 153 auf S. 185f.

7 Gerevich, Tibor: Le relazioni tra la miniatura e la pittura bolognese nel Trecento. *Rassegna d'arte* 1909, S. 196-199 und 1910, S. 29-31, 46-48.

8 Gerevich, Tibor: A régi magyar művészet európai helyzete („Die europäische Stellung der alten ungarischen Kunst. Inauguralrede vor der Ungarischen Akademie der Wissenschaften“). Minerva 1923 (Sonderdruck), Budapest, S. 12.

Das deutlichste Beispiel dafür, was Gerevich unter Stilkritik verstand, ist seine Rekonstruktion der Persönlichkeit des Malers Thomas von Koloswar und seines Altarwerks von 1427.⁹ Der Rahmen, in den sich seine Rekonstruktionsarbeit fügt, vertritt traditionsgemäß und insbesondere der italienischen Attributionspraxis verpflichtet, eine mittlere Individualitätsstufe zwischen Person und Zeitstil, diejenige der Schule. Für ihn ging es vor allem darum, eine ungarische Schule zu begründen – entsprechend war seine Monographie dem „ersten ungarischen Tafelmaler“ gewidmet –, ähnlich wie es toskanische, umbrische oder holländische und flämische Schulen gab, für die entsprechende Kapitel in den Handbüchern und separate Räume in den Kunstmuseen reserviert wurden. Indem er – ohne jedoch diesen Begriff zu benutzen – die Komponenten der internationalen Gotik aus dem Rheingebiet und aus Norditalien ableitete, ging er, statt von einer Stilerscheinung universalen Charakters, von einem persönlichen Stil als das Ergebnis des Reisens und Lernens aus. So hat er Thomas von Koloswar zuerst nach Köln geschickt, dann nach Florenz und möglichst in die Werkstatt des Gentile da Fabriano gebracht, um ihn schließlich als einen Vertreter dessen bezeichnen zu können, was für Gerevich „neue realistische Malerei“¹⁰ hieß. Seine Ausführungen über die Verwurzelung dieser Mentalität in der Tradition der norditalienischen Malerei und der französischen Buchmalerei, die er als „eine Wirklichkeitsfreudigkeit, ein Versinken in die Beobachtung der winzigsten Details der Natur, sowie eine geistige Hingabe“¹¹ bezeichnet hat, verraten, dass für ihn Courajods Theorie über die frankoflämische Kunst als ein Sonderweg der Renaissance¹² vorbildlich war. In diesem Sinne erscheint Meister Thomas als ein typischer Vertreter ungarischer Kunstauffassung, der „über die gewohnte ikonographische Aussage hinaus, das Geistige auf eine ergreifende Weise zu vermitteln vermag“.¹³ Sie ist weder drastisch noch sentimental weich, sondern verleiht „dem Gleichgewicht ungarischer Seele, neben ihrer kühnen Aktivität ihrer Nüchternheit“¹⁴ Ausdruck. Gerevich hat diese Methode konsequent bis ins kleinste Detail weitergeführt, bis hin zu Darstellungsschemata von Kopftypen und als physiognomische Dokumente aufgefassten Gesichtern. Auch bei seinen Nachfolgern, vor allem bei István Genthon, findet man dieses Argumentieren mit physiognomischen Typen in stilistischen Fragen.

9 Gerevich, Tibor: Kolozsvári Tamás, az első magyar képtábla-festő (Thomas de Koloswar, der erste ungarische Tafelmaler). Budapest 1923. – eigentlich Sonderdruck aus: Országos Magyar Régészeti Társulat Évkönyve 1920-1922, S. 154-188.

10 Ebd., S. 16.

11 Ebd., S. 21.

12 Origines de la Renaissance. In: Courajod, Louis: Leçons professées à l'école du Louvre. Paris 1901, S. 14ff.

13 Gerevich 1923 (Kolozsvári Tamás...) , S. 12.

14 Ebd., S. 12.

All dem war die strenge, sachlich und nicht patriotistisch gefärbte Stilkritik von Edith Hoffmann klar entgegengesetzt. Sie war es, die sich mit Gerevichs methodologischem Ansatz im Allgemeinen und mit seinen nationalen Charakteristika im Besonderen am nachdrücklichsten auseinandergesetzt hat. Außerdem hat noch der Schüler Julius von Schlossers, József Bodonyi die Konstruktion der ungarischen Eigentümlichkeit als historische Konstante ohne Berücksichtigung der Denkmäler 1936 von der Hand gewiesen.¹⁵ Die Frage, wie es zu dieser ideologischen Aufladung in Bezug auf die Verwendung der Stilkritik in der ungarischen Kunstgeschichte kommen konnte, lässt sich aus der Vorgeschichte dieser Debatten beantworten. Gerevichs Konservatismus galt vor allem der Aufrechterhaltung und Fortsetzung der Tradition der national gefärbten Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts, im Sinne jener, der disziplinären Differenzierung von Archäologie und Kunstgeschichte vorausgehenden nationalen Altertumskunde.¹⁶ Stützen zu seiner Verneinung der eigenständigen Fragestellung aus der als strenge Wissenschaft aufgefassten Kunstgeschichte – die er als Buchgelehrsamkeit bis zur als vages Wortspiel verstandenen „Kunstgeschichte als Geistesgeschichte“ ablehnte – fand er vor allem in der Kennerschaft der Italiener aus der Generation von Arduino Colasanti und Adolfo Venturi. Es scheint, dass nach dem Ersten Weltkrieg, in jener Phase, als sich Julius von Schlosser der *linguistica generale* von Benedetto Croce anschloss und diese Theorie sogar propagierte¹⁷, vor allem jüngere Kunsthistoriker methodische Anregungen vom Wiener Professor vermittelt haben. Die Haltung Gerevichs, der in der Zwischenkriegszeit eine bestimmende Position an der Spitze der ungarischen Denkmalpflege innehat-

15 Bodonyi, József: A magyar művészettörténetírás új útjai? („Neue Wege ungarischer Kunstgeschichtsschreibung?“ - in Anspielung auf den Aufsatz Gerevich's wie Anm. 4). In: Budapesti Szemle 240 (1936) Nr. 699, S. 226-243, wiederabgedruckt (mit Anmerkungen von Á. Tímár) in: A magyar művészettörténet-írás programjai 1999 (wie Anm. 4), S. 265-282.

16 Das Programm Gerevichs lautet: „Die Geschichte der ungarischen Kunst als Fach hat so eine eigentümliche Richtung eingeschlagen, daß man zuerst einige Schritte rückwärts machen soll, wenn man auf diesem für uns jedenfalls wichtigsten Gebiet der Kunstgeschichte weiter fortschreiten möchte. Hinsichtlich der Auffassung, der Methode und der Ethik unseres Fachs soll man den Pfad wieder finden, den die alte Generation der Bahnbrecher betrat, auf der Spitze mit demjenigen Ipolyi, zu dessen Centenarium wir uns gerade vorbereiten.“ Zit. nach Gerevich 1923 (A régi magyar művészet európai helyzete), S. 27. – Es handelt sich offensichtlich um das Konzept der „ungarischen Altertumskunde“ von Arnold Ipolyi (1866), dem er 1878 in der Sitzung der Ungarischen Historischen Gesellschaft eine ausführliche Darstellung widmete: A magyar műtörténeti emlékek tanulmánya („Das Studium der ungarischen kunsthistorischen Denkmäler“), in: Századok 1878, wiederabgedruckt, in: A magyar művészettörténet-írás programjai. Válogatás két évszázad írásából („Programmschriften ungarischer Kunstgeschichtsschreibung. Eine Auswahl aus den Schriften zweier Jahrhunderte“). Hg. von Ernő Marosi. Budapest 1999, S. 100-159.

17 Vgl. Croce, Benedetto: Zur Theorie und Kritik der Geschichte der bildenden Kunst. Übersetzt und eingeleitet von Julius von Schlosser. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 1926, sowie Schlosser, J. v.: ‚Stilgeschichte‘ und ‚Sprachgeschichte‘ der bildenden Kunst. Ein Rückblick. München 1935.

te, kann durch eine scharfe Bemerkung Alois Riegls von 1903 charakterisiert werden, in der es sich um den Vergleich von Denkmalsgesetzen verschiedener Staaten handelt, und das ungarische kurzerhand als „in erster Linie durch staatsegoistische Interessen diktiert“¹⁸ gekennzeichnet wird.

Um und nach 1900 kann die ungarische Rezeption der Ideen Riegls, insbesondere hinsichtlich der Denkmalswerte und der Ablehnung der puristischen Restaurierung, als überaus rege und schnell bezeichnet werden.¹⁹ Es handelt sich nicht um einen unmittelbar auf Wien gerichteten Blick, etwa um einen intendierten Anschluss an die Wiener Schule der Kunstgeschichte, sondern vielmehr um eine zielbewusst angestellte Reihe von Buchbesprechungen und Tagungsberichten, vom Überblick der neuen Tendenzen und Methoden der Kunstgeschichte, die von den jungen Kunsthistorikern zumeist auch in ihren eigenen Arbeiten Verwendung fanden. Sowohl die neuen Ansätze der Ikonographie als auch die Ergebnisse Wilhelm Vöges im Hinblick auf die Geschichte der Skulptur und Forschungen über die deutsche Plastik des Mittelalters sowie Fragen der Erneuerung der Denkmalpflege wurden auf fast programmatische Weise in ungarischen Fachzeitschriften bekannt gemacht. Es handelt sich um die Arbeit junger Kunsthistoriker, die sich – im Zeichen der antipuristischen Losung „Konservieren, nicht restaurieren!“ – zuerst um die Landeskommission der Denkmalpflege, dann im neu gegründeten Museum der Bildenden Künste versammelten. Péter Gerecze, Referent der Denkmalkommission, hat sich einer kritischen Überprüfung der voreiligen historischen Konstruktionen der ersten Generation gewidmet. László Éber, eine der führenden Persönlichkeiten der neuen Generation, kann am ehesten eine Freude an methodischen Experimenten kennzeichnen. Zuerst am Amt der Denkmalpflege und gleichzeitig als Privatdozent an der Budapester Universität, war er, neben dem ebenfalls hochverehrt-gelangweilten alten Positivisten und Comte-Anhänger Gyula Pasteiner – übrigens parallel mit seinem Kontrahenten Gerevich –, von Reformgedanken erfüllt. An beiden Stellen eröffneten allein 1918 der Sturz der Monarchie und die Erklärung der Republik, und dann 1919 die ungarische Sowjetrepublik Chancen auf eine Durchsetzung dieser Reformabsichten. Für die Laufbahn Ébers wurde seine Beteiligung in der gescheiterten Reform verhängnisvoll.²⁰ Wenn Éber in seinen kunsthistorischen Veröffentlichungen bald die stilkri-

18 Ähnlich wie die Denkmalpolitik des Kirchenstaates und Frankreichs: Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege. Hg. von Ernst Bacher. Wien / Köln / Weimar 1995, S. 102.

19 S. a.: Die ungarische Kunstgeschichtsschreibung am Anfang des 20. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog ‚Die ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule 1846-1930‘. Hg. von Ernő Marosi. Collegium Hungaricum Wien, September 1983, S. 67 ff.

20 Vgl. Marosi, Ernő: Éber László (1871-1935), a normális művészettörténész („László Éber, der normale Kunsthistoriker“). In: „Emberek, és nem frakkok“. A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai („Menschen und keine Fracks“. Grosse Figuren ungarischer Kunstgeschichtsschreibung‘). Hg. von Csilla Markója und István Bardoly. Enigma. Budapest 2006. Nr. 47-49. Bd. I., S. 143-160, sowie eine Reihe weiterer Beiträge dieser Sammlung von monografischen

tische Analyse, die Quellenkritik oder die Ikonographie nach dem Vorbild von Emile Mâle verwendete, kommt in dieser Relativierung des methodischen Ansatzes ein den Lehren von Dilthey entsprechendes Bewusstsein des interpretativen Standpunkts zum Ausdruck.

Der Anspruch auf die Annäherung des künstlerischen Modernen, des Schaffens der Zeitgenossen wird ebenfalls laut. „Um ihr anschauliches Material zu verbreitern, waren Ästheten und Kunsthistoriker gezwungen, sich auch mit Werken moderner Kunst zu befassen, sie also ästhetisch und kritisch zu beurteilen“. Ein dritter Vertreter der progressiven jungen Generation, Hugo Kenczler, schrieb diese Zeilen in seiner 1910 veröffentlichten programmatischen Schrift über *Kunstgeschichte, Kritik und Ästhetik*.²¹ Als er die Aufgabe der Kritik von jener der Kunstgeschichte unterschied – „der Kunst der Vergangenheit gegenüber hat ein subjektiv kritischer Standpunkt keinen Sinn mehr. Da sind wir bereits umsonst parteiisch“²² – klingt selbst aus der ungarischen Formulierung ein deutlich vernehmbarer Wiener Ton hervor. Nach Kenczler stellt nämlich die Aufgabe der Kunstgeschichte

keineswegs die Beurteilung vergangener künstlerischer Ansichten und der willkürliche Ausschluß einzelner Werke dar, sondern die möglichst klare und objektive Herausschälung des Kunstwillens und des Geschmacks aus der Gesamtheit der Produkte.²³

Kenczlers Wissenschaftlergestalt ist praktisch unbekannt. Sein überaus aufgeschlossener Aufsatz hätte eine eingehendere Analyse verdient, z.B. durch die Verbindung der Kunstkritik mit der Sozialpsychologie, durch die summarisch gefasste Kritik der philosophischen Ästhetik Kants und den Vorschlag einer phänomenologischen Analyse. Kenczler kommt durch seine philosophische Bewusstheit und kritische Aufgeschlossenheit am ehesten dem Kreis radikal gesinnter Budapester Intellektuellen nahe, dem so unterschiedliche Geister durch ihren Hang zur Metaphysik angehörten, wie z. B. der junge Georg Lukács, der früh verstorbene Karl Popper und der in aller Kürze vielleicht durch seine Croce-Kritik und seine Nietzsche-Interpretation zu erwähnende Lajos Fülep. Der Schauplatz ihrer Radikalisierung in den Kriegsjahren war der berühmt gewordene *Sonntagskreis*.²⁴

Essays über ungarische Kunsthistoriker.

21 Kenczler, Hugo: Művészettörténet, kritika és esztétika („Kunstgeschichte, Kritik und Ästhetik“). In: Művészet IX (1910), S. 70; vgl. auch Ders.: Stílkritika és művészettörténet („Stilkritik und Kunstgeschichte“). In: Művészet VIII (1909) S. 278. – Über Kenczler siehe Bardoly, István: „Tévedéseiben is becületes idealista“. Apró adalékok Kenczler Hugó életéhez („Ein, auch in seinen Irrtümern ehrlicher Idealist“. Kleine Beiträge zum Leben Hugo Kenczlers“). In: Etűdök. Tanulmányok Granasztóiné Györfy Katalin tiszteletére („Etudes. Festschrift Katalin Granasztóin-Györfy“). Budapest 2004, S. 373-385.

22 Kenczler 1910, S. 73.

23 Ebd., S. 74.

24 Vgl. Marosi (Hg.) 1983, S. 73-77 (Á. Tímár) – Für unser Thema, und zwar sowohl hinsichtlich der

In unserem Kontext mag genügen, dass Kenczler durch seine 1913 veröffentlichte Studie über die Kaschauer Altarflügel ein wichtiges Vorbild für die Morellianische Stilkritik und ihre Anwendung auf die gotische Malerei wurde.²⁵ Nicht nur im methodischen Apparat, sondern auch in der Berücksichtigung der entwicklungsgeschichtlichen Voraussetzungen im mitteleuropäischen Raum von Böhmen und Österreich wurden hier die Arbeiten von Edith Hoffmann vorweggenommen – und die Fäden führen weiter ins Österreich der Zwanzigerjahre, zu Wilhelm Suida und Otto Pächt. An der Bedeutung von Kenczlers Initiative ändert auch der Umstand wenig, dass sein Vorschlag, die Werke in die Geschichte ungarischer Kunst einzugliedern, abgelehnt wurde und somit die jetzt in Budapester und Wiener Museen befindlichen Tafeln der Brixener Malerei zugeschrieben werden.²⁶ Kenczlers methodische Strenge war nach der Revolutionszeit gewiss auch durch die Tatsache diskreditiert, dass er 1919 zum harten Kern der Kommunisten gehörte und bald ins Exil gezwungen wurde, wo er früh starb.

Fassen wir zusammen: Offenbar handelt es sich um den Prozess der Ideologisierung eines nebensächlichen Problems kunsthistorischer Methodik. In diesen Fällen sind die Einflüsse der Wiener Schule der Kunstgeschichte keineswegs explizit, obwohl der Mo-

Auffassung der Kunstgeschichte als eine Wissenschaft im Dienst der Rekonstruktion nationaler Eigenart als auch der Schlosserschen Zielsetzung der Stilgeschichte als Sprachwissenschaft bildet besonders die grundsätzliche philosophische Kritik eine Scheidelinie, der Lajos Fülep die Ästhetik Benedetto Croces bereits 1911 unterzog: Az emlékezés a művészi alkotásban („Die Erinnerung im künstlerischen Schaffen“). In: Fülep, Lajos: A művészet forradalmától a nagy forradalomig. Cikkek, tanulmányok („Von der Revolution der Kunst bis zur grossen Revolution. Aufsätze und Studien“). Hg. von Árpád Tímár. Budapest 1974. Bd. II., S. 605-651.

- 25 Kenczler, Hugo: Kassai oltárszárnyak a kassai és bécsi múzeumban. Adalék a felsőmagyarországi festészet történetéhez a XV. szd.-ban („Kaschauer Altarflügel in den Museen von Kaschau und Wien. Ein Beitrag zur Geschichte der Malerei in Oberungarn im 15. Jahrhundert“). In: Archaeologiai Értesítő XXXIII (1913), S. 424-443.
- 26 Den grundlegenden methodischen Ansatz Kenczlers, die oberungarische Kunst – der er anhand der Übernahme der traditionellen Provenienzbezeichnung der Tafeln aus dem Dom zu Kaschau die Werke zuschrieb –, kennzeichnet seine Bereitschaft, die ungarische Kunstentwicklung im Kontext der böhmischen Malerei des frühen 15. Jahrhunderts zu betrachten. Seine Frühdatierung und die von ihm vorgeschlagene Lokalisierung wurde zuerst durch die Zuschreibung an Jacob Sunter in Zweifel gezogen: Pächt, Otto: Österreichische Tafelmalerei der Gotik. Augsburg / Wien 1929, S. 44, 77. In der Besprechung des Buchs von Pächt verzichtete István Genthon auf die Einbeziehung dieser Werke in die Geschichte ungarischer Malerei: Magyar Művészet V (1929), S. 240. Vom Stillstand der Zuschreibungsfrage zeugt die Bezeichnung „Brixener Schule um 1460“, in: Pigler, Andor: Katalog der Galerie Alter Meister. Budapest 1967, S. 96-98. Darüber hinaus hat Genthon in dieser Zeit eine Bestrebung auf möglichst viele Werke österreichischer Prägung an ungarische Künstler gekennzeichnet, so in der angeführten Buchbesprechung von 1929 (Magyar Művészet V), S. 239, und auch im Fall der Konstruktion des „Meisters der Apostelmartyrien“, mit einer überaus kennzeichnenden Beweisführung: „[sie sind] Werke eines ungarischen Meisters, weil die Werke in das Oeuvre keines der österreichischen Meister hineingepaßt werden können, daher mögen sie von der Hand irgendeiner Person stammen, die die Entwicklung aus einer grösseren Distanz betrachtete.“ Genthon, István: Az Apostolvértanúságok mestere („Der Meister der Apostelmartyrien“). In: Archaeologiai Értesítő XLIII (1929), S. 162.

rellianischen Stilkritik etwa bei Franz Wickhoff und Max Dvořák eine bedeutende Rolle zukam. Was die strenge kunsthistorische Methodik betrifft, kam von Wiener Schülern Nachschub. Der bei Dvořák promovierte Johannes Wilde hat zwar 1910 Adolf von Hildebrands *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* ins Ungarische übersetzt – ein Buch, das eher in den Kontext wölfflinscher Methodik gehören könnte –, seine methodische Orientierung mag aber ebenso beschränkt aufgefasst werden, wie die Bedeutung der ungarischen Ausgabe als eine Inspirationsquelle moderner Bildhauerkunst. Wilde schloss sich zusammen mit dem Dvořakschüler Friedrich Antal dem Sonntagskreis an. Beide haben eine mehr oder weniger aktive Rolle in der Revolution gespielt, beide sind emigriert. Das ehemalige Dvořakseminar wurde ein Sammelplatz der Exilungarn, deren Rolle in Wien bis heute wenig bekannt ist. Sie haben in demjenigen Kunsthistorikerkreis ihre zweite Heimat gefunden, der vom Inhaber des Lehrstuhls, Julius von Schlosser 1934 als die wahre Wiener Schule der Kunstgeschichte dem kunsthistorischen Lehrstuhl Strzygowskis gegenüber abgegrenzt wurde. Allein nebenbei muss man bemerken, dass die ungarische Strzygowski-Rezeption und der sehr frühe Widerhall der Diskussion über die Orient-oder-Rom-Frage bereits sehr früh eine Rolle in der Formulierung und in der Terminologie der Debatten über ungarische Eigenart in der Kunstgeschichte erhielt. Obwohl Strzygowskis Formel über „Asien – ein Neuland der Kunstgeschichte“ vor allem für die selbständige disziplinäre Entwicklung der ungarischen Archäologie eine nachhaltige paradigmatische Wirkung ausgeübt hat, ist es charakteristisch, dass bei der Rekonstruktion mancher Züge der hochmittelalterlichen Kunst der Ungarn wiederum Gerevich zu Strzygowskis Theorien griff.²⁷

Die Zweiteilung der doppelten Tradition der Wiener Schule der Kunstgeschichte, wie immer künstlich und absichtlich sie von Schlosser vorgenommen wurde, erweist sich also zumindest aus ungarischer Sicht als richtig.

27 Über die ungarische Strzygowski-Rezeption und ihre nachhaltige Wirkung siehe Marosi, Ernő: Nachleben oder Wiederbelebung? Versuche zur Eingliederung des Schatzes von Nagyszentmiklós in die Geschichte der Kunst in Ungarn. Ausstellungskatalog: Gold der Awaren. Der Goldschatz von Nagyszentmiklós. Hg. von Éva Garam. Budapest 2002, 134-142.

Das Selbstbild der Wiener Secession um 1900

Anders als ihre ungarischen Kollegen waren die Wiener Künstler um 1900 viel stärker um eine gemeinschaftsbetonte Gestaltung ihres gesellschaftlichen Auftretens bemüht. Dies äußerte sich allerdings nicht in stilistischen Dimensionen, sondern betrifft als erstes jenes Bild, das die Kunst um 1900 für sich selbst entwirft.

Vor den Fond eines als „ambivalenter Ort der Moderne“ beschreibbaren Wiens, das alte Kaiserstadt und moderne Weltstadt in einem sein wollte, vor den „nicht lösbaren Spannungen zwischen einer multiethnischen Migrationsgesellschaft und den politischen Konzepten nationaler Homogenisierung (>deutsches Wien<)\“, bzw. vor den Hintergrund zahlreicher kultureller Heterogenitäten als Ergebnisse einer „vertikalen“ wie einer „horizontalen Differenzierung“ der Gesellschaft,¹ ist die Secessionsbewegung zu stellen und wird solcherart selbst ambivalent. Staatsaufträge, Staatsankäufe und Ernennungen bzw. Adellungen von Künstlerpersönlichkeiten beweisen im Übrigen, dass die Kunst in Wien nicht nur als „historistische“ in einem fruchtbaren Austauschverhältnis zum habsburgischen Staat und seiner Staatsidee stand. Jüngst wurden die Verflechtungen zwischen Secessionskunst bzw. Secessionskünstlern und dem Habsburgerstaat herausgestrichen, welche das Bild der Secession als einer gesellschaftspolitisch-revolutionären

1 Uhl, Heidemarie: Wien um 1900 – ein ambivalenter Ort der Moderne. In: Natter, Tobias G. / Frodl, Gerbert (Hg.): Klimt und die Frauen. Köln 2000, S. 14-17; vgl. auch Csáky, Moritz: Die Gesellschaft. In: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs. 2. Teil: 1880-1916. Glanz und Elend, Ausst. Kat., Wien 1987, S. 39-51; vgl. zu den Ambivalenzen der Moderne auch: Allematt, Urs: Katholizismus und Moderne. Zur Sozial- und Mentalitätsgeschichte der Schweizer Katholiken im 19. und 20. Jahrhundert. Zürich 1989, wo besonders auf die Ambivalenz zwischen Katholizismus (Antimodernismus) und Moderne und auf die Ambivalenz des Antimodernismus am Beispiel der Schweiz eingegangen wird. Zu Wien um 1900 vgl. Csáky, Moritz: Die Wiener Moderne. In: Haller, Rudolf (Hg.): Nach Kakanien. Annäherungen an die Moderne. Wien / Köln / Weimar 1996, S. 59-102 (Studien zur Moderne, hg. von Moritz Csáky u. a., Bd. 1.), wo das Bild einer durch zahlreiche gesellschaftliche, philosophische und ästhetische Pluralitäten gekennzeichneten Moderne nachgezeichnet wird; vgl. zu den Begriffen der horizontalen (herkunfts- und sprachbedingten) und vertikalen (schichtspezifischen) Differenzierung der Gesellschaft und zur historischen Begründung ihrer Anwendbarkeit im Falle der Habsburger-Monarchie: Csáky, Moritz: Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay. Wien / Köln / Weimar 1998 (verb. Aufl.) 1998, 167 ff. und zusammenfassend: Csáky, Moritz: Ambivalenz des kulturellen Erbes: Zentraleuropa. In: Csáky, Moritz / Zeyringer, Klaus (Hg.): Ambivalenz des kulturellen Erbes: Vielfachcodierung des historischen Gedächtnisses. Paradigma: Österreich. Innsbruck / Wien / München 2000, S. 27-49. Michel Foucaults Ergebnisse umgelegt, könnte man überhaupt von einer Vielfalt diskursiver Formationen der Zeit um 1900 sprechen, der eine Vielfalt von ebenfalls als Diskurse erklärbaren Perspektiven auf die Zeit um 1900 antwortet; vgl. Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. Frankfurt am Main 1981.

Kunstbewegung als bei weitem zu einseitiges erscheinen lassen.²

Und ambivalent ist auch die künstlerische Produktion. Ihr Erscheinungsbild changiert zwischen den Polen einer selbst- und formbewussten, selbstbedeutsamen und selbstreflexiven „modernen“ Kunst und einer stärker an überlieferte, traditionelle Vorbildlichungsweisen anschließenden Kunst der Moderne.

Im Folgenden soll es um den Kreuzungspunkt der eben angerissenen Ambivalenzen gehen und also um die Frage, mit Hilfe welcher eigens produzierten Bilder die Secession ihr gesellschaftliches Selbstbild baut, welche Bilder zur Vertretung der das künstlerische Selbstbild bestimmenden Ideen eingesetzt wurden. Es steht mithin eine für sich schon ambivalente Form zur Diskussion, die angerissenen Ambivalenzen abzubilden: das allegorische Bild. Um seine Verfasstheit, um die es im Allgemeinen bestimmenden Funktionszusammenhänge soll es zunächst kurz gehen, bevor unser Augenmerk zurück auf jene Allegorien fallen soll, die um 1900 als Stellvertreter der secessionistischen Kunst im Einsatz sind.

Zu den vielen anerkannten Differenzen, die eine Abgrenzung von Historismus und Moderne begründen und immer weiter fortschreiben, zählt bislang auch das vielerorts wahrnehmbare Aussterben der Allegorien in der Moderne. Man sollte dem jedoch nicht vorschnell zustimmen. Denn besser als von einem Aussterben der Allegorien sollte von einer schrittweisen, keinesfalls abrupten Verlagerung gesprochen werden, welche sowohl die allegorischen Inhalte als auch die Weisen ihrer Vermittlung betrifft.

Die Allegorie zwischen Historismus und Moderne

Die historistische Verwendung allegorischer Figuren, von Personifikationen also, war regelrecht verschwenderisch. Kaum ein Bauwerk, dessen Schmuck auf sie verzichtete, kaum ein Möbelstück, das sie nicht kannte. Als *Re-Präsentationen* (als Präsentationen eines zu erinnernden Absenten) sind sie gegenwärtig überall, wo es zu repräsentieren gilt, ob im imperialen oder bürgerlichen Rahmen.

Das beliebteste Genre der zweiten Jahrhunderthälfte, das Denkmal, kommt ohne sie nur selten aus. Selbst wo es um die Betonung und Beschreibung des geschichtlich überlieferten Umfelds der zu ehrenden Person ging, wird auf eine allegorische Überhöhung des am Denkmal Gezeigten selten verzichtet. So zeigt etwa das von Caspar v. Zumbusch 1875-88 errichtete Denkmal der Kaiserin Maria Theresia als Bekrönung jenes durch die Porträts der „staatstragenden“ Persönlichkeiten verdeutlichten Staatsapparates die

2 Vgl. Heerde, Jeroen van: Der habsburgische Staat und Gustav Klimt. Szenen einer fruchtbaren Beziehung. In: Natter / Frodl 2000, S. 18-24.

Allegorien der herrschaftlichen Tugenden „Weisheit“, „Stärke“, „Gerechtigkeit“ und „Milde“.

Für den Historismus galt der Einsatz einer allegorischen Figurenwelt als das einfachste Mittel, seine Intentionen umzusetzen, nämlich Mythen zu erzeugen, welche vornehmlich um Begrifflichkeiten wie „Geschichtlichkeit“ oder „Weltganzen“ kreisten.

Beiden Konstruktionen hat sich die Allegorie als Bindemittel nützlich erwiesen: zum einen der von ihr beanspruchten Überzeitlichkeit wegen, zum anderen aufgrund ihrer Überräumlichkeit. Mit den Personifikationen wurden Ideologien transportiert, am offensivsten freilich jene, die den Fortbestand der bestehenden Weltordnung verfestigen wollten. Die Vereinheitlichung der Geschichten zur großen, legitimierenden Erzählung, die Konstruktion des Geschichtlichen also vor dem Fond der vielschichtigen und ambivalenten Vergangenheiten scheint mit ihnen problemlos zu gelingen, ebenso eine Einheits-Konstruktion, welche das Verlangen lenkt, der nun erreichbar scheinenden Idealität des Weltganzen hinterher zu jagen.

Der Historismus verknüpft Vergangenes mit Gegenwärtigem, um daraus Erzählungen zu konstruieren. Das ist überall dort, wo Zeichensysteme im Spiel sind, eigentlich nichts Besonderes, ergibt sich quasi zwangsläufig aus dem Zeichengebrauch selbst: Jedes Zeichen weist zurück auf den Zeitpunkt seiner Anwendung, verpflichtet diesen mit den Zeitpunkten seiner Voranwendungen und Codierung, um damit seiner Gegenwärtigkeit Sinn zu verleihen. Die Allegorie, selbst Bestandteil eines kulturellen Gedächtnisses, ist aufgrund ihrer Zeitenthobenheit und Traditionsbedingtheit das probateste Mittel, neue Räume für ein kulturelles Gedächtnis zu gewinnen, bzw. das durch sie Geschmückte als Inventarstück des kulturellen Gedächtnisses zu markieren.

Nicht zuletzt kann die Allegorie damit auch zur Abstützung erfundener Traditionen³ dienen, schon weil mit ihr Gekennzeichnetes als altehrwürdig erscheint, auch wenn es neu ist. Andererseits verschwindet die Allegorie dort, wo ihr auf inhaltlicher Ebene und quasi in Nachwirkung der klassischen Allegoriekritik (bei Diderot, Lessing und anderen) nun nicht mehr zugetraut wird, der Geschichte als positivistischer „Tatsachenschilderung“ wirklich gerecht zu werden.⁴

Auch die Idee des Weltganzen dient einer Totalitäts-Anverwandlung, dem Streben das Eigene vor die blasse Folie eines Anderen zu stellen (wie das bei den Weltausstellungen offensichtlich wird), und findet so in der jeweilig ideologisch begründbaren Weltsicht ihre Grenzen, äußert sich dann z. B. als eurozentrisch oder national.⁵

3 Vgl. Hobsbawm, Eric J.: Das Erfinden von Traditionen. In: Conrad, Christoph / Kessel, Martina (Hg.): Kultur & Geschichte. Neue Einblicke in eine alte Beziehung. Stuttgart 1998, S. 97-118.

4 Vgl. etwa Bornemann, D. W.: Die Allegorie in Kunst, Wissenschaft und Kirche. Freiburg i. Br. / Leipzig / Tübingen 1899.

5 Vgl. prototypisch Schillers Antrittsvorlesung in Jena 1789, wo als Universalgeschichte eine eurozentrische Weltgeschichte vorgetragen wird, die alle außereuropäischen Kulturen nur als

Am Ende mag die Rechnung aufgegangen sein: „Das 19. Jahrhundert hat die Kultur der abendländischen Völker auf dem ganzen Erdball durchgesetzt“, meinte Evers 1965.⁶ Und wo nicht nachhaltig, bleibt dieser Tage zu ergänzen, wird noch immer Krieg geführt.

Es wundert daher nicht, dass die Weltausstellungen im 19. Jahrhundert nur so vor Allegorien strotzen, gehören sie doch nicht nur einer allgemein verbindlichen, quasi völkerverbindenden Sprachregelung, sondern auch die Repräsentation der eigenen Nation bzw. ihrer Leistungen kann mit ihnen auf allgemein verbindlichem Niveau erfolgen. In Wien findet sich die Anverwandlung eines Weltganzen direkt in der Architektur zur Weltausstellung 1873 abgebildet. Die Rotunde schließt die Welt zusammen, verschleift die Einzelteile zur geschlossenen Form, wie das in ihrem direkten räumlichen Umfeld auch die Ringstraße versucht.

Und als Implementierung der die Weltausstellung unter nationalistischen Vorzeichen bestimmenden Idee des Weltganzen in die Ringstraßenideologie darf schließlich der sogenannte „Makartfestzug“ gelten. Schon als „ambulant gewordene Weltausstellung“⁷ interpretiert, fand am 27. April 1879 zur Feier des silbernen Hochzeitsjubiläums des Kaiserpaares in Wien ein Festzug statt, der „die Huldigung der Wissenschaften und Künste, der Bodenkultur, des Bergbaues, der Industrie, des Handels und Verkehrs theils in Historischen, theils in symbolischen Gruppen zum Ausdrucke bringen“ sollte.⁸ Der damalige Kunstpapst Hans Makart hat die dritte Abteilung konzipiert und ausgestattet. Was hier an Allegorien in lebende Bilder verpackt und in einer „frühen Vorwegnahme der Breitleinwand im Film“⁹ zur Schau gestellt wurde, spricht dem zeitbeherrschenden Makart-Stil aus tiefster Seele. Im Makart-Festzug vereinen sich die Kräfte. Eine ganze Welt wird dargestellt – freilich unter Ausklammerung des nicht Herzeigbaren. Die Ringstraße wird zum Erdkreis, die Habsburger Monarchie zur Operette. Was an Makarts Kunst mit Hevesi als Kostümierung des Kostüms, als Verkleiden der Dinge ineinan-

rohe Kindheit im System des Fortschritts zu begreifen imstande ist: Schiller, Friedrich: Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte? Eine akademische Antrittsrede. In: Der Teutsche Merkur, Nr. 11, November 1789.

6 Vgl. Evers, Hans Gerhard: Historismus. In: Historismus und bildende Kunst. Hg. von Forschungsunternehmen der Fritz Thyssen Stiftung, Arbeitskreis Kunstgeschichte. München 1963 (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. I.), S. 25-42, 32.

7 Kassal-Mikula, Renata: Der Festzug der Stadt Wien, in: Kaiser Franz Josef von Österreich oder Der Verfall eines Prinzips. Ausst. Kat., Wien 1981, S. 181-184, 182.

8 Wiener Comunal-Kalender und Städtisches Jahrbuch 1880, 8. Jg., N. F., Wien 1880, 317 f.; zitiert nach Kassal-Mikula, Renata: Der Festzug. In: Traum und Wirklichkeit – Wien 1870-1930. Ausst. Kat., Wien 1985, S. 40-49, 40.

9 Sottriffer, Kristian: Dekoration als Kunst. Die Überdeckung von Armut durch Reichtum. In: Sottriffer, Kristian (Hg.): Das groessere Österreich. Geistiges und soziales Leben von 1880 bis zur Gegenwart. Wien 1982, S. 51-55, 55.

der auf den allegorischen Kernpunkt zu bringen ist,¹⁰ wird im festlichen Geschehen ins scheinhafte Leben integriert, erfüllt sich im Vollzug.

In diesem Sinn legt der Festzug die ideologische Rückbindung der Ringstraße offen: Er verdeutlicht die Ringstraße als ein allegorisches, Einheit bzw. „Zentrum“ stiftendes Repräsentationssystem. Die ganze Welt hat ihren Auftritt und huldigt der Habsburgerdynastie – zumindest werden ihre herzeigbaren Teile aufgeführt und zu einem ganzheitlichen Gebäude verbunden, in welchem dem Kaiser die Rolle des Zentrums, um das sich alles dreht, zukommt.

Um 1900 fand zunächst kein so deutlicher Einschnitt in der Verwendung der Allegorien statt, wie ihn der Titel einer „secessionistischen“ Kunst insinuiert würde.

Zum einen wird allenfalls jene ureigentlich historistische Entwicklung beschleunigt, in welcher sich eine Desemantisierung der allegorischen Figuren, also eine Aushöhlung ihrer Verweisstärke als Minderung ihrer inhaltlichen Differenziertheit vollzieht. Die strenge Konventionalität, wie sie die allegorische Figur in ihrer klassischen Prägung als explizite Traditions- oder Codegebundenheit auszeichnen mag, wird weiter aufgeweicht. Das zeigt sich exemplarisch am allegorischen Gebäudeschmuck, wie ihn Otto Wagner für sein Postsparkassengebäude konzipierte. War in den ersten Entwürfen noch daran gedacht, die Funktion des Gebäudes mit ausladenden allegorischen Figurengruppen zum Thema „Verkehr“ bzw. „Sparsinn“ zu verdeutlichen, bleibt von diesen im ausgeführten Bauwerk nur ein abgeschlankter Rest übrig: Links und rechts auf der Attika des Mittelrisalits jeweils eine Viktoria, wie sie zum historistischen Standardrepertoire beinahe jedes Gebäudeschmuckes zählt. Mehr als mit der Vertretung irgendwelcher zum Gebäudetypus passenden Ideen, scheinen diese nun mit der formalen Verklammerung der Gebäudeteile beschäftigt zu sein.

Zum anderen wird das Aufweichen der konventionsgebundenen Semantik der Allegorie in Verstärkung metaphorischer und/oder indexikalischer Bedeutungsspuren kompensiert, wie etwa ein Vergleich zwischen der 1882 von Martin Gerlach herausgegebenen Allegorien-Sammelmappe mit ihrer 1896 herausgegebenen Folgepublikation belehrt. Jene ganz klassisch zu bezeichnende Ausformung der Allegorie als Personifikation inmitten eines sie spezifizierenden Attributhaufens, welche noch in der ersten Mappe so peinliche Varianten wie etwa eine Veritas mit Telegraphenstange zur Versinnbildlichung der Neuzeit zeitigte, wird nunmehr fallengelassen. Anstatt dessen wird versucht, den abstrakten Inhalten über metaphorische Handlungsbezüge oder in Exemplifikation ihrer Wirkungen beizukommen. Manche Inhalte werden auch aus den psychologischen Dis-

10 Hevesi, Ludwig: Acht Jahre Sezession. Kritik – Polemik – Chronik. Nachdruck hg. von Otto Breicha. Klagenfurt 1984, S. 266 f.

positionen der in ihre Vermittlung involvierten Figuren lesbar. So zeigt Kolo Moser zur Illustration des Themas „Liebe“ ein im Gras liegendes, einen Schmetterling beobachtendes Liebespaar, Theodor Kempf-Hartenkampff führt etwa die segensreichen Folgen der Elektrisierung am Beispiel der Wiener Straßenbahn recht anschaulich vor Augen.

Kunstallegorien um 1900

Die altgedienten Repräsentationsstrukturen werden aber um 1900 noch nicht grosso modo vom Tisch gewischt. Manche der tradierten Symbole bleiben zunächst weiter in Verwendung. Das zeigt sich selbst dort, wo die Kunst ganz bei sich ist, von sich selbst erzählt, sich selbst repräsentiert, also im für die Moderne bestimmenden Funktionszusammenhang allegorischer Bilder: der Mythologisierung bzw. Mythisierung von Kunst.

Als Schutzgöttin der Künste war Pallas Athene schon im Historismus oft im Einsatz. Sie begegnet uns an so prominenter Stelle wie zur Bekrönung der Hauptkuppel des Kunsthistorischen Museums oder im Portikus des Westportales der Kunsthalle auf der Wiener Weltausstellung.

Nun, um 1900, wird sie, mit Hevesi gesprochen, zur „Göttin der Sezession“¹¹ umfunktioniert. Vor allem Gustav Klimt zählt zu ihren Tempelhütern. Schon unter den frühen Zwickelbildern, die Klimt gemeinsam mit seinem Bruder Ernst und mit Franz Matsch für das Kunsthistorische Museum fertigte, taucht eine Athena auf, steht hier allerdings, wie aus dem Kontext leicht ersichtlich wird, als Personifikation und gleichzeitige Exemplifikation gewissermaßen, für die griechische Antike ein.

Deutlich im Rückgriff auf die Ikonographie des Kunsthistorischen Museums, wo Athena nicht nur auf Klimts Zwickelbild zu sehen ist, sondern auch, wie bereits erwähnt, auf der Kuppel und also über der darunter aufgestellten Theseusgruppe Canovas wacht, hat Klimt sie am Plakat zur ersten Secessionsausstellung 1898 eingesetzt. Vier Bildebenen lassen sich hier gut unterscheiden: Oben ist das Feld mit der Darstellung des gegen den Minotaurus anstürmenden Theseus rechts und links von hochrechteckigen Feldern gerahmt, auf denen „Ver Sacrum“ und „Theseus und Minotaurus“ zu lesen ist. Davor, aber nicht auf demselben Niveau, steht am rechten Bildrand die Figur der kampfbereiten Athena, die in der Ferne einen unbestimmten Feind ins Visier zu nehmen scheint. Zwischen der horizontalen Linie, die ihre Standfläche andeutet, und der aus sieben feinen Linien wie ein Sims gezogenen unteren Begrenzung der Theseus/Minotaurus-Szene bleibt eine Fläche frei, die einzig die Signatur des Künstlers trägt. Ganz

11 Ebd., S. 245.

konkret erweist sich hier sowohl ein additives, montageartiges, auf unbarocke Vereinzelung bauendes Kompositionsprinzip als auch ein „amor vacui“, eine Vorliebe für den Gegensatz von Leerm und Gefülltem.¹² Unter Athenas Standfläche schließlich ist der eigentlichen Ausstellungsankündigung ein relativ schmaler Bildstreifen vorbehalten.

1898 malt Klimt in deutlicher Anlehnung an Franz von Stuck¹³ das Brustbild der Pallas Athene, und präsentiert das sofort skandalisierte Bild auf der zweiten Ausstellung der Secession in einem von Georg Klimt nach seinen Vorgaben getriebenen Metallrahmen.

Klimt rückt seine Athena noch näher als Stuck an den Betrachter heran, vermindert andererseits die Plastizität der Figur. Betont wird auch hier, wie am oben beschriebenen Ausstellungsplakat die Kampfbereitschaft der Göttin. Die bei Klimt goldene Brustpanzerung mit dem Kopf der Medusa nimmt wesentlich mehr Fläche ein, fällt als Flä-

12 Wie beides Klimt bereits durch Hatle zugeschrieben wurde: vgl. Hatle, Ingomar: Gustav Klimt. Ein Wiener Maler des Jugendstils. Ungedr. phil. Diss., Graz 1955, S. 26 ff.

13 Auch Stuck hat sich mehrfach mit der Pallas Athene auseinandergesetzt. Diese taucht schon 1892 in einem nach antiker Vorlage gemaltem Profilbild in Stucks Gemälde-Oeuvre auf (vgl. Voss, Heinrich: Franz von Stuck 1863-1928. Werkkatalog der Gemälde mit einer Einführung in seinen Symbolismus. München 1973 (Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts; Forschungsunternehmen der Fritz Thyssen Stiftung – Arbeitskreis Kunstgeschichte, Bd. 1.), Nr. 55/336.

Auf dieses Bild konnte Stuck zurückgreifen, als er 1898 das Plakat für die „Kunstausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens (Secession)“ im Kunstausstellungsgebäude am Königsplatz lieferte. Der Athenakopf im Profil wurde dann zum Markenzeichen der Münchner Secession und blieb auch noch in der Zeit des Nationalsozialismus „Signum der Deutschen Kunstausstellung im Haus der Kunst in München“ (Hardtwig, Barbara: Katalog der Werke. In: Birnie Danzker, Jo-Anne (Hg.): Franz von Stuck. Die Sammlung des Museums Villa Stuck. München 1997, S. 55-217, S. 156; vgl. auch schon: Duvigneau, Volker / Suckale-Redlefsen, Gude (Hg.): Plakate in München 1840-1940. München 1976, S. 53 u. 158 f.

Verbindlich für Klimt wurde aber Stucks Brustbild der Pallas Athene von 1898, das ebenfalls auf einem Plakat zu einer Kunstausstellung (diesmal die VII. Internationale Kunstausstellung der Künstlergemeinschaft Secession, München 1897) in Umlauf gebracht wurde (auf letzterem Plakat taucht auch, rechts vom Brustbild der Pallas Athene, das Profilbild von 1892 als Emblem auf; vgl. zu diesem Entwurf Hardtwig 1977, S. 154 f.

Auch beim Athena-Gemälde von 1898 hat er sich Stuck an ein antikes Vorbild, archäologische Rekonstruktionsversuche der Athena Parthenos des Phidias, gehalten, was besonders in der „originalgetreuen“ Wiedergabe der Helmzier offensichtlich wird (vgl. Weschenfelder, Klaus: Franz von Stuck – „il pittore del riso“. In: Weschenfelder, Klaus (Hg.): Spiel und Sinnlichkeit. Franz von Stuck 1863-1928. Ausst. Kat., Koblenz 1998, S. 41.

Zusammen mit ihren Rivalinnen Hera und Aphrodite tritt Athena in Stucks Oeuvre des Weiteren auch noch in anderen inhaltlichen Zusammenhängen, in den dem „Urteil des Paris“ zu-rechenbaren Bildern zwischen 1923 und 1925 (vgl. Voss 1973, Nr. 564/127 und 565/128 bzw. 576/129 ohne die Figur des Paris) wieder auf, schließlich noch einmal alleine 1925 (vgl. Voss 1973, Nachtrag Nr. 16). Ihre Instrumentalisierung als Schutzgöttin der Künste wird bei Stuck aber auch noch in dessen Villa, im ihr gewidmeten „Altar“ manifest; vgl. Hofmann, Helga: Das Dekorations- und Raumprogramm der Stuck-Villa. In: Franz von Stuck. Ausst. Kat., München 1968 (Stuck-Jugendstil-Verein; Kat. I.), S. 17-35; Hoh-Slodczyk, Christine: Kunststadt und Künstler-villa. In: Franz von Stuck 1863-1928. Maler – Graphiker – Bildhauer – Architekt. Ausst. Kat., München 1982, S. 19-43.

chenplan beinahe mit der Bildfläche selbst zusammen, nur noch überschritten von der selbstbewusst präsentierten Viktoria in der Rechten.

Das Bild wird zum Pasticcio. Als Viktoria bekrönt Klimts „Nuda Veritas“ die Kugel in der Rechten der Göttin. Helm und Brustpanzer verweisen auf ein genaues Studium antiker Vorbilder wie der Athena Parthenos. Für die Gesichtszüge der Göttin hat Marian Bisanz-Prakken in Jan Toorops Sphinx von 1893 das Vorbild entdeckt¹⁴. Und einem Giovanni Morelli würde staunend auffallen, wenn Sie mir den Seitenhieb gestatten, wie genau die rechte Hand der Athena jener von Tizians „Flora“ entspricht. Für die Figuren im Hintergrund ist die Darstellung des mit einem Triton kämpfenden Herakles auf einer archaischen Hydria attischen, schwarzfigurigen Stils das penibel kopierte Vorbild, welches Klimt vielleicht aus Eduard Gerhards „Auserlesene Griechische Vasenbilder“ kannte. Der Konnex der antiken Szene zur Athena ist ebenfalls schon in der Vasenmalerei vorgegeben. Im oberen, von Klimt nicht dargestellten, kleinfigurigen Register wird der siegreiche Herakles von Hermes der eben einen Streitwagen besteigenden Athena vorgeführt. In seine Rolle tritt in Klimts Bild der Betrachter ein. Sein Bezug zum Kunstwerk wird, mythologisch überhöht, als Bezug zur (kampfbereiten) Kunst thematisiert.

Was die beiden eben kurz vorgestellten Athenen gemeinsam haben, bestimmt das künstlerische Selbstbild um 1900 nachhaltig: Nicht nur wird künstlerische Selbstreferenz wörtlich durch die Zusammenstellung mehrerer Kunstwerkzitate geübt. Als Schichtung mehrerer Flächenpläne erscheinen beide Bilder flächenbezogen und schon damit selbstbezüglich. Die Bilder referieren auf sich selbst, könnte man sagen, indem sie das thematisieren, was sie ureigenst sind. In diesen Zügen vollzieht sich, gestützt auf traditionsverbundene Symbole, der Übergang zu einer „modernen“ Allegorisierung von Kunst: Das Bild wird insgesamt allegorisch, nicht nur aufgrund dessen, was auf ihm dargestellt ist, sondern unter Miteinrechnung der Darstellung als solcher und der Weise, wie das Dargestellte dargestellt ist.

Das zeigt sich vielleicht noch deutlicher im Umgang mit dem ebenfalls der Tradition entnommenen Kunstwappenschilden, die Alfred Roller schon für das erste Heft der Kunstzeitschrift VER SACRUM in das Blattwerk eines unbezähmbar wachsenden Bäumchens montierte. Als mächtiges Dreigestirn sind sie auf Rollers Plakat zur IV. Ausstellung der Secession dem hinter ruhiger, dunkler Meeresfläche aufgehenden Himmelskörper vorgeblendet. Am Plakat zur IX. Ausstellung der Secession scheint der Blick jener Gestalt in weite Ferne zu gehen, welche wie ein steiler Felsen pathetisch vor eine Meereskulisse gestellt ist und das auratisch leuchtende, lichtbekränzte Künstlerwappen vor sich hält. Entsprechend den schon angesprochenen, inhaltlichen Aushöhlungen-

14 Vgl. Bisanz-Prakken, Marian: Gustav Klimt und die „Stilkunst“ Jan Toorops. In: Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Jg. 22/23 (1978/79), Nr. 66/67, S. 146-214, S. 154 f.

denzen wird das Motiv im Jahr darauf, in Kolo Mosers Plakat zur XIII. Ausstellung, versteckt in den tropfenförmigen Brustschilden dreier ganz ident gebauter, flächig-ornamental aufgelöster Frauenfiguren wieder aufgegriffen und bildet gleichzeitig das kompositorische Schema nach dem die Figuren zusammengestellt sind. Noch einmal ist Roller in seinem Plakat zur XVI. Ausstellung auf die Wappenschilder zurückgekommen. Im Rapport bilden sie jetzt den tapetenhaften Hintergrund auf dem in extrem gelängten S-Unterschwüngen „Secession“ geschrieben steht.

Ihre Inhaltlichkeit zur Selbstverständlichkeit entkleidet, ist die Wappenschildtrias nunmehr flächenbezogen zum puren Muster degradiert, dient nicht mehr als Attribut, sondern einer Struktur als Ornamentvokabular und markiert damit den Weg, den das Allegorische in der Moderne geht: Vom semantisch Aufgepfropftem zum syntaktisch Implizierten, das Mythen über Kunst entwerfen wird.

Elfriede Wiltschnigg

Stimmungsmalerei und plein air in Wien

[...] Es ist entsetzlich. Wenn man in eine Sammlung neuer Bilder gerät, welch eine Menge von Landschaften gibt es da; wenn man in eine Gemäldeausstellung geht, welch eine noch größere Menge von Landschaften trifft man da an, und wenn man alle Landschaften, welche von allen Landschaftsmalern unserer Zeit gemalt werden, von solchen Landschaftsmalern, die ihre Bilder verkaufen wollen, und von solchen, die ihre Bilder nicht verkaufen wollen, ausstellte, welch allergrößte Menge von Landschaften würde man da finden! [...]¹

Stifter verweist in dem vorangestellten Zitat ironisch auf die Begeisterung des 19. Jahrhunderts für die Landschaftsmalerei; über die Popularität der Landschaftsmalerei unter freiem Himmel – en plein air – mokiert sich der Künstler Luis Cabat, wenn er schreibt, dass „die Anzahl der Landschaftsmaler ins Unermeßliche angewachsen sei und ,man sich heutzutage nirgends mehr ins Gras setzen kann, ohne auf Schaber oder Paletten achten zu müssen““.²

Das neue Naturverständnis, das sich vor allem in den Werken der Schule von Barbizon und im Impressionismus äußert, hat auch seinen Niederschlag in der Landschaftsmalerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Österreich gefunden. Jedoch bezogen schon zuvor Maler wie Steinfeld und Loos, vor allem aber Waldmüller in ihren ausschnitthaften Biedermeierlandschaften eine realistische Komponente in die Bildkomposition ein. Waldmüller insbesondere forderte das Studium und Arbeiten vor der Natur, was ihn in direkten Widerspruch zur Akademie der bildenden Künste in Wien brachte, die sich länger als jene in anderen europäischen Metropolen in der Landschaftsmalerei der spätbarocken Tradition verpflichtet fühlte.

Die Werke des Stimmungsrealismus, auch als Stimmungsimpressionismus bezeichnet, brachten in konkreter Anlehnung an das Vorbild der französischen „Paysage intime“ eine deutliche Gegenposition zur akademischen, heroisierenden Landschaftsauffassung.³ Die Bezeichnung „Stimmungsimpressionismus“ ist relativ neu, scheint

1 Stifter, Adalbert: Nachkommenschaften. Hg. von Karl Pörnbacher. Stuttgart 1970, S. 3.

2 Zit. nach: Heilmann, Christoph / Clarke, Michael / Sillevs, John (Hg.): Corot, Courbet und die Maler von Barbizon. „Les amis de la nature“. München 1996, S. 24.

3 Vgl. Ausst. Kat. Unter freiem Himmel. Die Schule von Barbizon und ihre Wirkung auf die österreichische Landschaftsmalerei. Hg. von Christa Steinle und Gudrun Danzer. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz 2000, S. 71.

sie doch erstmals 1948 bei Fritz Novotny in seinem Buch „100 Jahre Österreichische Landschaftsmalerei“ auf.⁴ Schon zeitgenössische Kunsthistoriker wie Ludwig Hevesi bezeichneten die Bilder als „Wiener Stimmungslandschaften, im Sinne französischer Impressionisten“⁵. Peter Pötschner hingegen nennt diese künstlerische Richtung österreichischen „Protoimpressionismus“ und Rupert Feuchtmüller und Wilhelm Mrazek sprechen von „Österreichischen Impressionisten“.⁶ Dem widerspricht wiederum eine Definition Karl Oettingers, der meint, dass „der Impressionismus in Wien keine Chance hatte“⁷. Martina Haja plädiert für den Begriff „Stimmungsimpressionismus“, „um einerseits den gesamteuropäischen Zusammenhang nicht zu vernachlässigen, andererseits die spezifisch österreichische Art und Weise der Wirklichkeitsschilderung zu Wort kommen zu lassen“⁸. Im Ausstellungskatalog *Unter freiem Himmel* (Graz 2000) jedoch wird nachdrücklich der Begriff „Stimmungsrealismus“ angeführt,⁹ der im Folgenden auch in diesem Text Verwendung findet.

Schon aus obigen Beispielen geht deutlich hervor, wie problematisch eine klare begriffliche Eingrenzung dieses künstlerischen Phänomens ist: Angesiedelt zwischen Akademiemalerei und Moderne, geben die Vertreter des Stimmungsrealismus Zeugnis für ein Bemühen um Neuerungen einerseits und deren ständiges Hinterfragen zugunsten des Traditionellen andererseits. Unter dem Begriff österreichischer Stimmungsrealismus werden neben Emil Jakob Schindler auch Eugen Jettel, Rudolf Ribarz, Tina Blau, Theodor von Hörmann, Marie Egner, Carl Moll und Olga Wisinger-Florian zusammengefasst.

Als Vorläufer und von nicht geringem Einfluss auf die genannten Künstler sind August von Pettenkofen und Gualbert Raffalt anzusehen. Bereits Raffalts Vater, der aus der Steiermark gebürtige Maler Ignaz Raffalt, zeigt in seinen Arbeiten Ansätze zu einer neuen Gestaltungsweise und verwendete in seinen Bildern bis dahin unübliche Motive. So finden sich etwa Landschaftsdarstellungen aus den flachen Gegenden Österreichs und Ungarns, wobei der Künstler schon bräunliche, dunkle und warme Töne im Stile der holländischen Landschaftsmalerei verwendete, die sich – seit 1808 die Sammlungen im Belvedere allgemein zugänglich gemacht worden waren – großer Beliebtheit bei Malern und Publikum erfreute.¹⁰ Ignaz Raffalt wurde sogar von August Schaeffer von

4 Vgl. Thaller, Angelika: Zur Begriffsbestimmung des österreichischen Stimmungsimpressionismus. Eine stil- und entwicklungsgeschichtliche Analyse. Phil. Dipl., Graz 1989, S. 4.

5 Ebd., S. 3.

6 Ebd., S. 4.

7 Zit. nach: Ebd., S. 4.

8 Haja, Martina: Der österreichische Stimmungsimpressionismus. In: Ausst. Kat. Landschaft im Licht. Impressionistische Malerei in Europa und Nordamerika 1860-1910. Wallraf-Richartz-Museum Köln / Kunsthaus Zürich 1990, S. 156.

9 Vgl. Ausst. Kat. Unter freiem Himmel, S. 71.

10 Vgl. Kolleritsch, Hildegard: Die Landschaftsmalerei in der Steiermark von 1870-1920. Mit be-

Wienwald als „erster Stimmungsmaler par excellence in Österreich“¹¹ bezeichnet.

Gualbert Raffalt und August von Pettenkofen, ein Schüler Kupelwiesers und Eybls, waren zunächst durchaus von den Werken des älteren Raffalt beeinflusst. 1851 kam Pettenkofen nach Szolnok in Ungarn. Dieser Ort mit seinem fremdartig anmutenden Flair und dem südlichen Licht begeisterte den Künstler sofort; fast gleichzeitig jedoch nahm Pettenkofen auch Kontakt zur Pariser Kunstszene auf: „Bei den Franzosen fand er höchste Naturtreue, auserlesenen persönlichen Geschmack, lebhaftes, aufs feinste abgestuftes Kolorit, großen Stil auch bei kleinem Format, vor allem aber kühne, breite, lockere Pinselführung – nirgends Konvention, außer kraftvoller Künstlerschaft nur wenig allgemeines Schulgut, dafür Freiheit und eine ganze Menge stärkster Individualitäten.“¹²

Diese beiden absolut konträren Lokalitäten trugen in der Verschmelzung durch den Maler letztendlich zur Ausbildung einer neuen Bildsprache bei. Weixlgärtner fasst den stilistischen Reifeprozess zusammen: „Szolnok war der Ort, wo er verhältnismäßig rasch Ideen für seine Arbeiten sammelte, Paris dagegen lehrte ihn die Szolnoker Motive immer wieder neu sehen und neu behandeln.“¹³ Pettenkofen wie Raffalt bekannten sich jedoch neben der Landschaft auch zu genrehaften Themen wie Pferdemarkten oder Kindern des ‚fahrenden Volkes‘, worin sie sich von den späteren Stimmungsrealisten weitgehend unterscheiden.

Schindler, Jettel, Riparz und Russ besuchten an der Wiener Akademie der bildenden Künste die Klasse von Albert Zimmermann. Zimmermann, 1808 in Zittau geboren, absolvierte seine akademische Ausbildung in Dresden bevor er über München und Mailand nach Wien kam, wo er an der Akademie das zuvor schon von Waldmüller befürwortete Freichlichtstudium endlich in die Lehre einbinden konnte.¹⁴ Zimmermann ist keiner bestimmten Kunstrichtung eindeutig zuzuordnen: Seine Arbeiten sind zwischen Romantik, Biedermeier und Realismus angesiedelt, was sich beispielsweise an dem Bild „Walpurgisnacht“ von 1866 ganz deutlich zeigt.

Diese Breite in seinem Schaffen – bekannt war Zimmermann für seine Gebirgsbilder – mag auch mit Ursache für seine Qualitäten als Lehrer gewesen sein, der, obwohl seine Schüler durchaus die Impulse, die er vermittelte aufnahmen, genug Raum für deren eigene künstlerische Entwicklung ließ. So wandten sich auch Schindler und Jettel bereits früh von den inhaltlich aufgeladenen Bildfindungen Zimmermanns ab und

sonderer Berücksichtigung der Werke von Maria Egner, Alfred Zoff und Constantin Damianos. Phil. Diss., Graz 1976, S. 7.

11 Zit. nach: Ebd., S. 8.

12 Weixlgärtner, Arpad: August Pettenkofen. Hg. vom K. K. Ministerium für Kultus und Unterricht. Erster Teil. Wien 1916, S. 104.

13 Ebd., S. 118.

14 Vgl. Ausst. Kat. Unter freiem Himmel, S. 71.

fanden in der Auseinandersetzung mit der aktuellen Kunst zu einer ihnen adäquaten Sprache für die Gestaltung ihrer Landschaftsbilder. Wesentlich scheint auch der Wandel in thematischer Hinsicht, da die malerischen Qualitäten des Bildmotivs Vorrang vor dessen inhaltlicher Bedeutung gewannen; das Hochgebirge wurde von der Darstellung einer in sich ruhenden Natur, die in wenig spektakulären Landschaftsausschnitten präsentiert wird, ersetzt – die Wiedergabe der Impression steht im Vordergrund.¹⁵

Den letzten Anstoß für diese Entwicklung gab wohl die Auseinandersetzung mit der „paysage intime“, die sich in der französischen Landschaftsmalerei einen beliebten Rang erobert hatte und den Wiener Malern durch Privatsammlungen bekannt war. Im Dezember 1868 fand eine Ausstellung der Sammlung des Stadtbauameisters Bösch im Künstlerhaus mit Landschaften von Daubigny, Rousseau und Dupré sowie Tierstücken von Jacque und Troyon statt. 1869 wurde die Erste Internationale Kunstausstellung in München auch von den jungen Österreichern besickt und besucht. Auf dieser Ausstellung fanden sich unter anderem Werke von Rousseau, Millet, Dupré, Manet, Harpignies, Cortot, Troyon, Diaz und Courbet. Im April 1869 kam die Sammlung Gsell, die bedeutendste auf diesem Gebiet mit Werken von Jules Breton, Dupré, Jongkind, Millet, Rousseau, Diaz und Troyon zur Versteigerung. Auch auf der Wiener Weltausstellung von 1873 konnten sich die österreichischen Maler mit Werken von französischen Zeitgenossen vertraut machen; eine angeschlossene Ausstellung im österreichischen Kunstverein zeigte das Schaffen Gustave Courbets.¹⁶

Als 1868 die Jahresausstellung des Wiener Künstlerhauses stattfand, erkannte man Schindler, Jettel, Russ und Ribarz in der Zeitschrift für bildende Kunst bereits als „ausgesprochene Anhänger der französischen paysage intime“¹⁷. Wohl wurden die Werke dieser Künstler beachtet, doch war der Bruch mit dem Traditionellen, den man darin umgesetzt sah, so gravierend, dass viele Kritiker wie Malerkollegen Probleme mit der Beurteilung hatten – die Bilder basieren nicht auf einer reinen Imitation der Gemälde der Schule von Barbizon, sondern zeigen deutlich das Bemühen um eine stilistische Neuerung im Miteinbeziehen auch der österreichischen Landschaftsmalerei. Getadelt wurde die „Vernachlässigung der Form, Augentäuschung vermittelt gefälliger Tonwirkungen, Nachahmung rein äußerlicher Momente der Franzosen und Raffinement in der Technik“.¹⁸

Conrad Fiedler nimmt in seiner Schrift *Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit* (1881) zum Problem von Wahrheit und Wirklichkeit Stellung: „Es ist oft be-

15 Vgl. Ausst. Kat. Gustav Klimt. Landschaften. Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2003, S. 174.

16 Vgl. Haja 1990, S. 157.

17 Zit. nach: Ausst. Kat. Unter freiem Himmel, S. 72.

18 Ebd., S. 72.

tont worden, daß die der naturalistischen Richtung angehörenden Künstler nicht die Wahrheit, sondern nur die Wirklichkeit darstellen. Die naturalistischen Künstler sagen dagegen mit Recht, daß nur die Wirklichkeit wahr sei, daß es außerhalb der Wirklichkeit keine Wahrheit geben könne und daß nur der die Freiheit und die natürlichen Rechte der Kunst vertrete, der die unbeschränkte Darstellung der Wirklichkeit zu ihrer ausschließlichen Aufgabe mache.“¹⁹

Die ersten tatsächlich „en plein air“ gemalten Landschaftsbilder entstanden in Österreich um 1870.²⁰ Schindlers – von Rousseau, Daubigny und Corot beeinflussten – Arbeiten sind mit ihrer malerischen Dichte und den tonigen Farbwerten zum Synonym für den österreichischen Stimmungsrealismus geworden.

Während die Maler von Barbizon die Natur, weitgehend auch die unberührte Natur, zu ihrem hauptsächlichen Motiv erhoben und Menschen dort zuließen, wo sie sich in ihrem ureigensten Lebensraum befinden – Bauern, Feld- und Waldarbeiter –, stellten die Impressionisten verstärkt die Großstadt und das moderne Leben dar. Die Bewohner dieser künstlich geschaffenen Areale mit ihren Amusements, den technischen Errungenschaften und Zeugnissen des Fortschritts sind wesentliche Bestandteile vieler ihrer Bilder. Zeigt sich der moderne Mensch in der Natur, so ist er kein Teil von ihr, sondern nimmt den Standpunkt eines Besuchers, eines Beobachters ein. Steingraber meint in ihnen „als vom Großstadtleben und den Vergnügungen des Großstädtlers faszinierte *voyeurs*“²¹ zu erkennen. Das Motiv an sich jedoch wird zugunsten der Farbe und der Wiedergabe des Lichtes in den Hintergrund gerückt.

Das reine Licht läßt sich nicht malen;
Die Dinge mal' in seinen Strahlen,
So werden an den festen Massen
Wir auch des Lichtes Wesen fassen.²²

Dies schrieb 1848 Emanuel Geibel in den *Juniusliedern* und verweist damit nachdrücklich auf das Interesse des 19. Jahrhunderts an den Phänomenen des Lichtes und den damit für den Maler verbundenen künstlerischen Herausforderungen.

In der Behandlung von Farbe und Licht ist einer der wesentlichen Unterschiede zwischen französischem Impressionismus und österreichischem Stimmungsrealismus zu sehen. Ganz anders als die Impressionisten und im Geist der Schule von Barbizon blieben Maler und Malerinnen wie Schindler und Blau auch in der zweiten Jahrhun-

19 Fiedler, Conrad: Schriften über Kunst. Mit einer Einleitung von Hans Eckstein. Köln 1977, S. 117.

20 Vgl. Haja 1990, S. 159.

21 Steingraber, Erich: Zweitausend Jahre europäische Landschaftsmalerei, München 1985, S. 362.

22 Geibel, Emanuel: Aus den Juniusliedern [1848], zit. nach: Sternberger, Dolf: Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert. Frankfurt am Main 1974, S. 177.

derthälfte dem Motiv als einem wesentlichen Träger der zu vermittelnden Stimmung verbunden. Darüber hinaus wurden selten reine Farben verwendet: der Gebrauch der tonigen Werte und – wie bei Corot – betont silbrigen Farbnuancen bestimmt weitgehend den farbsprachlichen Bildausdruck. Auch auf die Perspektive und somit eine plastisch gesehene Umwelt wird bei den österreichischen Stimmungsrealisten im Gegensatz zu den französischen Impressionisten nicht verzichtet. Max Friedländer schreibt zum Thema „Stimmung“ in der Landschaft:

Die Stimmungen, die der Landschaftsmaler uns vermittelt, [...] sind nicht spezifische, gedanklich differenzierte, wie sie vom Menschentreiben ausgehen. Die Landschaft steht jenseitig zum Leben und ist in der letzten Phase der Entwicklung durchaus nicht mehr Schauplatz, nicht mehr topographisch berichtend. Was die Musik unter den Kunstgattungen, ist die Landschaft unter den Bildgattungen.²³

Wie sehr Schindler auch um die Wiedergabe einer Impression bemüht war, die Naturform bleibt dennoch meist gewahrt und nur in einigen Werken wird durch die skizzenhafte Ausführung die Auflösung des Gegenständlichen angedeutet. Mit diesen Arbeiten weist er bereits auf Arbeiten von Klimt und Schiele voraus.

Schindler hat selbst die Bedeutung von Wald und Natur für seine Arbeiten definiert: „Ich liebe nichts als den Wald und mich. [...] Wohl ist die Natur das Heiligste, das, was den Menschen unmittelbar zu einer gewissen Religion bringen muß.“²⁴ Mit dieser Aussage lässt der Maler die Ideen der romantischen Naturmystik spürbar nachklingen, wie es ein Vergleich mit einem Zitat Schleiermachers deutlich macht:

Anschauen des Universums, ich bitte, befreundet Euch mit diesem Begriff, er ist der Angel meiner ganzen Rede, er ist die allgemeinste und höchste Formel der Religion, woraus ihr jeden Ort in derselben finden könnt, woraus sich ihr Wesen und ihre Grenzen aufs genaueste bestimmen lassen.²⁵

Auch Erzherzog Johann, ein großer Förderer der österreichischen Landschaftsmalerei, äußerte sich in seinem Tagebuch ganz im Sinne Schleiermachers: „Und dann die Anschauung der Natur! Welcher Trost, welches Licht! Wie ist man dann befreit von allem irdischen Schlamme, wie gestimmt zu ernster Arbeit, zu größtem Fleiß ...“²⁶ Deutlich werden hier die geistigen wie künstlerischen Wurzeln, die Schindlers Werke prägen, freigelegt. Schindler wurde jedoch auch durch das Studium holländischer Landschaftsgemälde des 17. Jahrhunderts nachhaltig beeinflusst, die ihn zu Fahrten in den Norden anregten.

23 Friedländer, Max J.: Über die Malerei. Mit einem Vorwort von Hugo Perls. München, 1963, S. 118.

24 Zit. nach: Fuchs, Heinrich: Emil Jakob Schindler. Zeugnisse eines ungewöhnlichen Künstlerlebens. Werkkatalog. Wien 1970, S. 8.

25 Schleiermacher, Friedrich: Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern. Hg. von Martin Rade. Berlin [1910], S. 40.

26 Zit. nach: Kat. Erzherzog Johann. Die Kammermalerei. Galerie und Auktionshaus Hassfurth, Wien 1996, S. 7.

Der Maler hielt sich – abgesehen von Reisen – weitgehend in Österreich auf. Ohne die heroisierenden Elemente seines Lehrers Zimmermann aufzunehmen, fand Schindler zu einer künstlerischen Grundeinstellung, die er selbst als „poetischen Realismus“²⁷ definierte. Ein wesentlicher Anspruch, den er an seine Landschaften stellte, war das darin enthaltene erzählerische Moment. Es ist eine bestimmte ‚Stimmung‘, die dadurch geschaffen wird, wie es der Physiker und Physiologe Hermann von Helmholtz in seinem Vortrag *Optisches über Malerei* (1876) beschrieb: „Bei der malerischen Übertragung bleiben viele einflußreiche Verhältnisse der Wahl des Künstlers frei überlassen, um sie je nach individueller Vorliebe oder nach den Erfordernissen seines Gegenstandes zu entscheiden.“²⁸

Wie die Landschaftsmaler der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, fanden auch die Stimmungsrealisten in der Darstellung von Wasser ein zentrales Motiv: sei es das träge fließende Wasser der Donauauen, das stille Gewässer eines Teiches oder das geräuschvoll brausende Bächlein, das die Räder einer Mühle antreibt. Dort, wo – wie bei Brücken und Mühlen – der Mensch in der Landschaft architektonische Akzente setzt, bemühte sich Schindler in der bildlichen Darstellung um die Verschmelzung von Natur und Zivilisation. Schindler berichtet über sein Verhältnis zur Natur:

Dem Träumer, Schwärmer, dem feinbenervten, einsamen Naturleser wird die unberührte Natur unendlich viel zu erzählen haben, was anderen unhörbar bleibt, und ihm wird das gesunde intakte Menschenwerk als Verwundung der Natur, als Störung ihres Werkes erscheinen, im hohen Grade peinlich, ja sogar nach Maßgabe der individuellen Feinheit, erschreckend wirken.²⁹

1885 zog Schindler mit seinen Schülern und Schülerinnen – er hatte 1881 begonnen Privatunterricht zu geben – nach Schloss Plankenberg im Tullnerfeld, wo ihm die Landschaft jene idealen örtlichen Gegebenheiten bot, die er als Impulsgeber für seine künstlerische Tätigkeit stets gesucht hatte.

Die Maler des Stimmungsrealismus waren als Gruppe nur Ende der 60er beziehungsweise Anfang der 70er Jahre präsent, danach wandten sie sich ihren individuellen Vorhaben zu. Paris war für sie – wie für viele andere europäische Künstler dieser Zeit – das bevorzugte Reiseziel, fand man sich doch dort am Puls der Zeit, am Brennpunkt der aktuellen künstlerischen Entwicklungen. Jettel und Ribarz verbrachten fast zwei Jahrzehnte in Paris, wie auch Theodor von Hörmann. Den Weg nach München wählte Tina Blau.

Der erste Kontakt zwischen Schindler und Tina Blau war 1866, eigentlich kennen lernten sie sich jedoch erst 1872 in Fischamend. Bald schon verstärkte sich der Kontakt und August von Pettenkofen avancierte für beide zum Vorbild, dessen Spuren folgend sie 1873 nach Szolnok reisten.³⁰ 1874 folgte eine weitere Reise Blas in die ungarische

27 Zit. nach: Ausst. Kat. Unter freiem Himmel, S. 73.

28 Zit. nach: Sternberger 1974, S. 179.

29 Zit. nach: Thaller 1989, S. 9.

30 Vgl. Natter, Tobias G. / Jesina, Claus: Tina Blau (1845–1916). Salzburg 1999, S. 124.

Tiefebene: „Was aber meinen Aufenthalt in Szolnok anbelangt, ist es zweifellos, daß er von außerordentlicher Wirkung auf meine künstlerische Entwicklung ist.“³¹ Angeregt durch die Landschaft und im Erkennen der Bedeutung des Sonnenlichtes für die Landschaftsdarstellung ersetzte die Künstlerin „die Hell-Dunkel-Kontraste, mit denen sie den Landschaftsraum ihrer Bilder gliederte, durch ein Gegeneinander von Farbkontrasten“.³² Neben Ungarn sind es vor allem die Landschaften Hollands und Italiens, die Einfluss auf den Farbcharakter ihrer Arbeiten nahmen. Tina Blau fand – im Gegensatz zu Schindler – zu einer dem Impressionismus angenäherten Bildsprache, was sich auch im scheinbar objektiveren Blick auf das Dargestellte äußert.

Theodor von Hörmann – wiewohl den Stimmungsrealisten zugerechnet – hat sich eine weitgehend individuelle Bildsprache erarbeitet, die konkret mit seinem Frankreichaufenthalt 1887 bis 1890 in Verbindung zu setzen ist. In der formalen Ausarbeitung seiner Gemälde bediente er sich impressionistischer Gestaltungskriterien und nahm – an Millet, aber auch Raffalt und Pettenkofen anknüpfend – den Mensch als zentrales Motiv in seine Bildkompositionen auf.

Schindlers Schüler bildeten den sogenannten „Schindler-Kreis“. Marie Egner, Olga Wisinger-Florian und Carl Moll übernahmen während ihrer Ausbildungszeit Farbgebung und Motive für ihre Werke; vor allem Wisinger-Florian und Moll gelang es jedoch später zu einem eigenständigen künstlerischen Ausdruck zu finden. Schindler beharrte als Lehrer nicht auf einem strikten Verfolgen seiner eigenen Malweise, gab in seiner Abhandlung *Das Menschenwerk in der Natur* jedoch auch klare Ziele vor:

Die Gefahr für den absoluten Landschaftler liegt darin, dass er den Maßstab für das Malenswerte verliert und sein Repertoire, das er für sich aus der Natur herausgesehen hat, nicht mehr verständlich machen kann. [...] Aber der Landschaftler muß mehr als irgendein anderer Künstler der bändigenden Kunstform Meister, aber auch mehr als jeder andere der Naturerscheinung völlig untertan sein. Der Landschaftler kommt – als Künstler – nie in die Lage, die Natur abzuschreiben, er muß sie aber durchaus erkennen.³³

Frauen waren auf den Privatunterricht bei anerkannten Künstlern angewiesen, da sie zum akademischen Unterricht nicht zugelassen waren. So war es auch bei Marie Egner, die nach Unterricht in Graz und Düsseldorf zu Schindler kam und von sich selbst behauptete:

Also ich war *Emil Schindlers* bevorzugte Schülerin! Er war Derjenige, der mir teilweise das gab, was ich – – meinte. [...] Ich arbeitete mit Begeisterung – natürlich ganz in seinem Sinn und Stil, sodaß später Fälschungen auftauchten; Studien von mir wurden von gaunerischen Kunsthändlern als ‚Schindler‘ verkauft ...³⁴

31 Zit. nach: Ebd., S. 124.

32 Ebd., S. 124.

33 Zit. nach: Fuchs 1970, S. 24.

34 Zit. nach: Suppan, Martin / Tromayer, Erich: Marie Egner. Eine österreichische Stimmungsimpressionistin. Wien 1981, S. 45.

1887 verließ Egnor Plankenberger, um für ein Jahr nach England zu gehen, wo sie die Aquarellmalerei kennenlernte. Diese Technik führte in ihren Werken zu einer flüssigeren Malweise und zu einer wesentlich bunteren Palette. Die Entwicklung Egnors wird durch ein Zitat deutlich: „Und da kam ich auf Robert Allan, [...] und studierte und änderte meine Wiener (-Pimpelhuber) Aquarellmalerei in die flotte, flüßige englische Technik.“³⁵

Egnor war durchaus um eine Auseinandersetzung mit dem Impressionismus bemüht, ohne aber die Komplexität Hörmanns zu erreichen – was an vielen ihrer Bilder sichtbar wird, und was sie später auch selbst feststellte: „Es ist merkwürdig, wie sicher ich mir's eingeprägt zu haben glaubte – meinte, ich müßte jetzt nur so malen wie die Franzosen – sixt es – da hast es – nix is – nix hast.“³⁶

Olga Wisinger-Florian begann sich erst relativ spät mit der Malerei Schindlers auseinanderzusetzen, jedoch sind auch ihre frühen Arbeiten von ihm geprägt. In ihrem Werk dominieren Blumenbilder, die in leuchtenden Farben in pastosem Farbauftrag ausgeführt sind. Sie unterscheiden sich von jenen Schindlers nicht nur durch den Einsatz von zum Teil reinen Farben, sondern auch durch die meist viel größeren Bildformate. (Abb. 8: Wisinger-Florian, Pergola bei Mentone, um 1900)

Die Künstler des Stimmungsrealismus haben – mit Ausnahme Hörmanns – den Impressionismus nicht als ihr stilistisches Vorbild angenommen. Im Einsatz von Licht und Farbe blieben sie weitgehend den traditionellen Gestaltungskriterien verbunden. Dadurch kam es nur in Ausnahmefällen zu einer Versachlichung eines Motives zugunsten seiner optischen Qualitäten.³⁷ Michael Kausch meint den Grund für diese Ausprägung des österreichischen Stimmungsrealismus in den unterschiedlichen soziokulturellen Gegebenheiten Österreichs und Frankreichs zu erkennen:

Der stimmungshafte Realismus der Österreicher entspricht einer noch weitgehend traditionellen, gemeinschaftlichen Kultur, deren katholisch geprägte und daher im philosophischen Sinne realistische Weltsicht noch an eine geordnete Wirklichkeitsstruktur faßbarer Dinge glaubt. Die tendenziell fortschrittlich-gesellschaftliche Kultur Frankreichs geht einher mit der progressiven Auflösung eben jener Sicht in einem stetigen Fluß äußerer Erscheinungsbilder, dessen realer Kern dem Betrachter nicht mehr zugänglich ist. Dieses Weltmodell war das zukunftsträgigere: Es entspricht jenem der sich konstituierenden neuen Physik, in dem die scheinbare Solidität der Dinge in winzige Teilchen und Energie aufgelöst wird.³⁸

Die von Kausch angesprochene Fragmentierung der Wirklichkeit, die ihren Niederschlag auch in der bildenden Kunst gefunden hat, bricht um die Jahrhundertwende ebenso in das Schaffen der österreichischen Maler ein, wobei Machs Theorie vom „unrettbaren Ich“ und Hofmannsthal's „Lord Chandos Brief“ als Initiatoren wie Symptome

35 Ebd., S. 51.

36 Ebd., S. 69.

37 Vgl. Ausst. Kat. Unter freiem Himmel, S. 83.

38 Zit. nach: Ebd., S. 85.

zu lesen sind. Im Schaffen Klimts, Gerstls, Schieles und Kokoschkas – um nur die herausragendsten Künstlerpersönlichkeiten zu nennen – manifestieren sich Realitäts- und Identitätsverlust in Portraits- wie Landschaftsdarstellungen.

Auch nach der Jahrhundertwende blieben jedoch Maler und Malerinnen wie Tina Blau, Olga Wisinger-Florian und Eduard Zetsche den Stimmungsrealismus in ihren Arbeiten – wiewohl in unterschiedlicher Ausformung – treu;³⁹ der Grazer Alfred Zoff wurde nach der Jahrhundertwende in der Steiermark zum „Vorkämpfer der impressionistischen Sehweise“⁴⁰.

Eine deutliche Entwicklung der Landschaftsmalerei hin zur Moderne ist in den Arbeiten Carl Molls und Gustav Klimts zu konstatieren. Molls Werke stehen zeitweilig unter dem Einfluss des Wiener Secessionismus; später wandelt sich sein Stil stärker in Richtung Impressionismus, jedoch in einer modifizierten Variante, die aus seiner individuellen Bildsprache resultiert. Gustav Klimts Landschaftsbilder stehen wie jene Molls in der Tradition des Stimmungsrealismus; sie finden sich in seinem Schaffen ab 1898 und zeigen – trotz des stilistischen Wandels, der in ihnen ablesbar ist – in Variationen doch immer wieder dieselben Motive: ländliche Gärten, Ansichten von Bauern- oder Landhäusern, Weiher, Teiche und Sümpfe, Motive am Attersee sowie Ansichten vom Gardasee.⁴¹ Klimt konfrontiert den Betrachter in seinen Landschaften mit menschenleeren Räumen, die wie die Arbeiten der Stimmungsrealisten Empfindungen hervorrufen sollen.

Die für Österreich konstatierte Entwicklung der Landschaftsmalerei ist in ähnlichen Ausformungen überall in Europa – allerdings in unterschiedlichen regionalen Mustern festzumachen. Die Malerei der Schule von Barbizon und die Ideen des französischen Impressionismus wurden dabei stets spezifisch aufgenommen und bildhaft umgesetzt – dies ist auch für die Landschaftsmalerei in Ungarn gültig.

Die Begegnungen der österreichischen und ungarischen Maler fanden weniger in Wien, als vielmehr in München, Paris und Szolnok statt.⁴² Wie überall in Europa war auch in Ungarn die aus Frankreich kommende *plein air*-Malerei der Schule von Barbizon auf lokale Traditionen übertragen worden, was zu individuellen stilistischen Ausformungen führte. Die Arbeiten von Géza Mészöly, László Paal oder Pál Szinyei Merse sind in

39 Vgl. Ausst. Kat. Im Hochsommer der Kunst 1890–1925. Portrait einer Epoche. Aus steirischen Sammlungen. Landesmuseum Joanneum–Schloß Eggenberg, Graz 1997, S. 35.

40 Aldrian, Trude, in: Ausst. Kat. Österreichische Landschaftsmalerei von Schindler bis Klimt. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz 1957, S. 8–10.

41 Vgl. Ausst. Kat. Gustav Klimt, S. 173.

42 „In den vorhandenen Atlanten wirst Du eine Karte von Ungarn finden, auf dieser einen Fluß Theiß, und wenn Du den über Szegedin hinauf nach der Quelle suchst, einen Ort Szolnok, von dem Dein Liebster Dir schreibt. [...] Der Ort liegt am Rande der ungrischen Steppen zwischen Donau und Theiß, welche ich mir Spaßes halber ansehen wollte. [...]“ Fürst Bismarcks Briefe an seine Braut und Gattin. Hg. vom Fürsten Herbert Bismarck. Stuttgart 1900, S. 346.

Inhalt und Ausführung für diese Entwicklung typische Beispiele, die trotz Parallelen in Motiv und Anlage die eigenständige ungarische Umsetzung der aktuellen Maltendenzen vor Augen führen. Dies wird deutlich bei dem Bild *Wiese mit Klatschmohn* von Pál Szinyei Merse von 1896, das im Vergleich mit Arbeiten von Olga Wisinger-Florian oder Marie Egner die unterschiedlichen künstlerischen Intentionen vor Augen führt.

In Szolnok, in der ungarischen Tiefebene, ist wohl der markanteste Berührungspunkt der österreichischen und ungarischen Künstler der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu sehen. Pál Böhm etwa traf in Szolnok auf August von Pettenkofen, der viele Jahre hindurch den Sommer dort verbrachte. Auch Lajos Deák-Ebner und dessen Freunde reisten ab 1874, angeregt durch das inspirierende künstlerische Klima des Ortes dorthin. Aus dieser Entwicklung resultiert auch die Verknüpfung Szolnoks mit der Tradition der ungarischen Freilichtmalerei. Viele Werke der ungarischen Maler sind Genrebilder; es gibt jedoch auch zahlreiche Landschaftsstudien in ihrem Schaffen, wie ja auch die Landschaft, die Dorfstruktur und das Licht, strahlend hell von den gekalten Hauswänden reflektiert, die größten Impulsgeber dieser Region für die österreichischen Künstler waren.

Nagybánya⁴³ ist die nach Szolnok wohl bedeutendste Künstlerkolonie auf dem Gebiete Ungarns, wo sich die jungen „modernen“ Maler in einer konsequenten Entwicklung zu einer eigenständigen Ausformung des französischen Impressionismus in ihrer Malerei, bestimmt von Flächigkeit und leuchtenden, nicht ans Objekt gebundenen Farben, fanden. Deutlich ist zu sehen, wie unterschiedlich die Kunstentwicklung in Österreich und Ungarn um 1900 verläuft: hier die Secessionskunst Klimts und Molls, dort die impressionistische Landschaftsmalerei eines Károly Ferenczy oder Béla Iványi Grünwald. Aber einen Berührungspunkt finden wir auch in Nagybánya: Es handelt sich um den österreichischen Maler Richard Gerstl, der – mit deutlich ausgeprägtem Interesse am impressionistischen Malstil – den Weg nach Nagybánya fand und dort zwei Sommer (1900 und 1901) bei Simon Hollósy an dessen Malerschule verbrachte.⁴⁴ Leider sind uns jedoch davon keine seiner Arbeiten erhalten,⁴⁵ was Rückschlüsse auf Einflüsse der Schule von Nagybánya auf sein Schaffen unmöglich macht.⁴⁶

Und während sich die ungarischen Maler der Farben, dem intensiven Einsatz der Buntwerte bedienen und dabei dem Fauvismus annähern – wiewohl jedoch ein gewisser Realismus in der Naturdarstellung erhalten bleibt –, tendieren die österreichischen Ma-

43 Nagybánya, das heutige Baia Mare, Rumänien. Vgl. Sármány-Parsons, Ilona: Die Malerei Wiens um die Jahrhundertwende. Budapest 1991, Tafel 27.

44 Vgl. Ausst. Kat. Richard Gerstl 1883–1908. Kunstforum der Bank Austria Wien 1993 – Kunsthaus Zürich 1994. Wien 1993, S. 175.

45 Vgl. Breicha, Otto: Richard Gerstl. Die Landschaften. Salzburg 1996, S. 19.

46 Vgl. Ausst. Kat. Seele und Farbe. Nagybánya: Eine Künstlerkolonie am Rande der Monarchie. Collegium Hungaricum Wien, MissionArt Galerie Miskolc-Budapest 1999, S. 15.

ler zum Expressionismus. In den Arbeiten Schieles und Kokoschkas wird die expressionistische Malweise zu einem frühen Höhepunkt gebracht, wobei die Landschaft, trotz der verstärkten Hinwendung zur Menschendarstellung, ein wichtiger Bestandteil des Kunstschaffens der genannten beiden Maler bleibt.

Schlussendlich fand die Malerei des Stimmungsrealismus auch eine künstlerische Umsetzung in einem neuen Medium; die Kunstphotographie um 1900 nahm Sujets auf, in denen „das Atmosphärische, die suggestiven Lichteffekte und Stimmungslagen“⁴⁷ von wesentlicher Bedeutung waren.

47 Pochat, Götz: Kunstphotographie in Wien um 1900. In: Haller, Rudolf (Hg.): Nach Kakanien. Annäherung an die Moderne. Wien / Köln / Weimar 1996, S. 313.

Arnold Schönberg und die Tradition

In gewisser Weise mag der Titel dieses Beitrags häretisch anmuten, gilt doch Schönberg mit seinen kompositionstechnischen Neuerungen (Atonalität, Zwölftontechnik) zu den großen musikalischen Neuerern der beiden ersten Jahrzehnte nach 1900. Seine Art, das Tonmaterial neu zu organisieren, galt unter dem Schlagwort des „Materialfortschritts“ in einer stark von Adorno¹ geprägten Diskussion lange als notwendiger Ausdruck unserer modernen Gesellschaft, deren negative Seiten sie nicht hinter einen schönen, nach den Zwängen der Konsumindustrie produzierten Schein verbirgt, sondern kritisch ins Bewusstsein rückt. Dagegen unterlag jede noch irgendwie auf die Tonalität Bezug nehmende Musik dem doppelten Verdikt einer kompositionstechnischen Rückständigkeit sowie einer gesellschaftspolitischen Unwahrheit.

Schönbergs immense Bedeutung für die Neue Musik des 20. Jahrhunderts ist unbestritten. Im Folgenden soll es jedoch darum gehen, sein Verhältnis zur Tradition in dreifacher Weise zu untersuchen: 1. in weltanschaulicher, 2. in ästhetischer und 3. in kompositorischer Hinsicht.

Schönbergs Weltanschauung

Untersuchungen zu Weltanschauung, politischer Auffassung oder Religion einzelner Komponisten stellen einen Musikhistoriker vor ein methodisches Problem: Soll das kompositorische Werk nicht vollends aus dem Blickwinkel verschwinden, muss eine Relation zwischen zwei Bereichen hergestellt werden, die schon vom Medium her vollkommen verschieden sind. Wie weist man beispielsweise Beethovens Symphonien als Dokumente der Aufklärung oder des deutschen Idealismus schlüssig nach, selbst wenn sich Zeugnisse entsprechender Ansichten beim Komponisten selbst finden sollten? Wo genau finden sie sich aber im Werk? Die Frage der Kausalbeziehung ist hier also besonders heikel, und diesbezügliche Aussagen sind nur mit äußerster Vorsicht zu machen. Begreift man Musikwissenschaft aber als Kulturwissenschaft, muss man sich dieser Aufgabe stellen und darf sie nicht in zwei unabhängige Bereiche teilen (Werkanalysen einerseits, biographische oder kulturhistorische Forschung andererseits).

1 Adorno, Theodor W.: Schönberg und der Fortschritt. In: Ders.: Philosophie der neuen Musik (= Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann, Bd. 12.). Frankfurt am Main 1975, S. 36–126.

Der Zusammenbruch des Habsburgerreiches am Ende des Ersten Weltkrieges bedeutete für den Monarchisten Schönberg – wie für so viele – eine Situation äußerster Verunsicherung: nicht nur materiell, sondern ganz besonders auch in Bezug auf das persönliche Wertgefüge. An den Maler Wassily Kandinsky schrieb er 1922:

Wenn man von seinen Arbeiten her gewöhnt war, durch einen eventuell gewaltigen Denkkakt alle Schwierigkeiten hinwegzuräumen und sich in diesen 8 Jahren vor stets neuen Schwierigkeiten gesehen hat, denen gegenüber alles Denken, alle Erfindung, alle Energie, alle Idee ohnmächtig war, so bedeutet das für einen, der alles nur für Idee gehalten hat, den Zusammenbruch [...].²

Diese Kapitulation des souveränen Subjekts gegenüber übermächtigen, vom Einzelnen nicht steuerbaren Vorgängen führte bei Schönberg zu einer religiösen Wende bei gleichzeitiger Ablehnung anderer Weltanschauungen und Ideologien. Bereits 1912 hatte er an den Dichter Richard Dehmel geschrieben:

[...] ich will seit langem ein Oratorium schreiben, das als Inhalt haben sollte: wie sich der Mensch von heute, der durch den Materialismus, Sozialismus, Anarchie durchgegangen ist, der Atheist war, aber sich doch ein Restchen alten Glaubens bewahrt hat (in Form von Aberglauben), wie dieser moderne Mensch mit Gott streitet [...] und schließlich dazu gelangt, Gott zu finden und religiös zu werden. Beten zu lernen!³

Die Bedeutung dieser religiösen Wende für Schönbergs Werk sollte nicht unterschätzt werden.⁴ Carl Dahlhaus sprach in diesem Zusammenhang sogar von einer „ästhetischen Theologie“.⁵

Schon um die Jahrhundertwende faszinierten den 1898 zum evangelischen Glauben konvertierten Komponisten der Panpsychismus mit seiner letztlichen Aufhebung des Unterschieds zwischen belebter und unbelebter Natur. Deutlich zeigt sich dieser Allbeseelungsgedanke in den 1900/01 komponierten *Gurre-Liedern* auf einen Text des dänischen Dichters Jens Peter Jacobsen. Textlich zeigt er sich bei Stellen wie jener, wo Waldemar seine tote Geliebte überall in der Natur wiedererkennt, musikalisch ermöglicht er Schönberg, „alle Differenzierungen des Klanges [...], des Harmonischen und des Thematischen [...] zu legitimieren“.⁶

Um die Zeit des Ersten Weltkriegs herrschte bei Schönberg und seinem Kreis eine von jeder konfessionellen Bindung freie Religiosität vor, die als ein Konglomerat

2 Schönberg, Arnold: Briefe. Hg. von Erwin Stein. Mainz 1958, S. 70.

3 Brief vom 13. Dezember 1912, in: Rufer, Josef: Das Werk Arnold Schönbergs. Basel / London / New York 1959, S. 102.

4 Vgl. Boisits, Barbara: Schönbergs Religiosität im Licht seines Schaffens. In: kunstpunkt Nr. 22 (2001), S. 33f.

5 Dahlhaus, Carl: Schönbergs ästhetische Theologie. In: Stephan, Rudolf / Wiesmann, Sigrd (Hg.): Bericht über den 2. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft „Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts“. Wien, 12. bis 15. Juni 1984 (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft, Bd. 2.). Wien 1986, S. 12–21.

6 Stephan, Rudolf: Arnold Schönberg. In: Ders.: Musiker der Moderne. Laaber 1996, S. 101.

aus Christentum, Buddhismus, der Theosophie und der Mystik Emanuel Swedenborgs⁷ beschrieben werden kann, als dessen Hauptkennzeichen der Glaube an Karma und Reinkarnation gelten können. Sehr stark findet man diese Form übrigens auch bei Alban Berg.⁸ Künstlerisch verarbeitet hat Schönberg diesen synkretistischen Glauben in dem 1915 von ihm selbst verfassten Text der *Jakobsleiter*, der Vorlage zu einer Art Oratorium. In ihr sucht eine Gruppe von Menschen (ein Berufener, ein Auführerischer, ein Ringender, der Auserwählte, der Mönch, der Sterbende – sie alle tragen autobiographische Züge) die Vereinigung mit Gott. Erzengel Gabriel unterrichtet sie über den Grad der Vervollkommenung, den sie auf dem Weg (dargestellt durch die Leiter) erreicht haben. Wer noch nicht die höchste Stufe erklommen hat, wird wiedergeboren und beginnt die Gottsuche von vorne. Musikalisch repräsentiert dieses Werk noch Schönbergs atonale Phase, deren neue Tonsprache mit ihrer Aufhebung des Unterschieds zwischen Konsonanz und Dissonanz sehr viel mit seinen kosmischen Vorstellungen zu tun hat.⁹ In diesem Werk finden wir aber auch bereits Vorstufen zu jener Satztechnik, die Schönbergs Vorstellungen des totalen Zusammenhangs von dem Ganzen und seinen Teilen, von Gesetz und innerer Notwendigkeit am besten entsprach: der Zwölftontechnik.

In den Jahren der Entwicklung der Zwölftontechnik wandelte sich Schönbergs religiöse Haltung. Politische Ereignisse sowie persönliche Erfahrungen mit Antisemitismus führten zu einer tiefen Auseinandersetzung mit dem jüdischen Glauben – 1933 kehrte er in Paris auch offiziell wieder zum Judentum zurück – und einer Unterstützung zionistischer Bestrebungen. So thematisierte er in seinem Schauspiel *Der biblische Weg* die Gründung eines jüdischen Militärstaates durch den autoritären Führer Max Aruns. Die Befreiung des jüdischen Volkes ist auch Thema seiner Oper *Moses und Aron*, deren Libretto er 1928 verfasst hatte.

Schönbergs Ästhetik

Schönbergs ästhetische Überlegungen sind noch stark in der romantischen Musikästhetik verwurzelt, wie sie von E. T. A. Hoffmann, Wilhelm Heinrich Wackenroder oder Ludwig Tieck vertreten wurde, die der Musik die Fähigkeit zuschrieben, sich gerade auf Grund ihrer begrifflichen Unbestimmtheit besser als die anderen Künste dem Unsag-

7 Die Gedanken des schwedischen Naturforschers und Mystikers Emanuel Swedenborg (1688–1772) waren Schönberg vor allem durch die 1835 erstmals erschienene Erzählung *Seraphita* von Honoré de Balzac bekannt, deren – letztlich nicht erfolgte – Vertonung Schönberg 1912 erwog.

8 Zur Strindberg-Rezeption der Zweiten Wiener Schule vgl. Gratzner, Wolfgang: Zur „wunderlichen Mystik“ Alban Bergs. Wien / Köln / Weimar 1993, S. 23–54.

9 Stephan 1996, S. 105.

baren und Absoluten, dem „unbekannte[n] Reich [...]; eine[r] Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt“¹⁰, nähern zu können. Auch Schönberg sah Aufgabe und Zweck der Musik darin, „sich durch die Mystik mit dem Weltall in Verbindung zu setzen“.¹¹

Ein weiterer Anknüpfungspunkt für die Musikanschauung Schönbergs, aber auch anderer Komponisten¹², bildete die Willensmetaphysik Arthur Schopenhauers, die den Künstler und speziell den Komponisten nur als Werkzeug des blinden Weltwillens begreift. Ein Komponist schaffe daher unbewusst, er habe

das Gefühl, als wäre ihm diktiert, was er tut. Als täte er es nur nach dem Willen irgendeiner Macht in ihm, deren Gesetze er nicht kennt. Er ist nur der Ausführende eines ihm verborgenen Willens, des Instinkts, des Unbewussten in ihm.¹³

Ebenfalls in der Tradition der Romantik steht bei Schönberg die Kategorie des subjektiven Ausdrucks und – bei gleichzeitig expressionistischer Zuspitzung – dessen Erhöhung ins Allgemein-Menschliche. 1910 sagte er: „[D]ie Kunst ist der Notschrei jener, die an sich das Schicksal der Menschheit erleben“.¹⁴ Solche Bekenntnisse zur Ausdruckskraft waren ihm wichtiger als die Darstellung seiner Kompositionstechnik.

Bereits in den 1920er Jahren musste Schönberg erleben, dass seinen Werken, die doch in technischer Hinsicht so radikal waren, der Vorwurf gemacht wurde, Produkte überlebter romantischer Musikvorstellungen (inklusive einer Genieästhetik) zu sein. Subjektive Bekenntnisse zu den großen Lebensfragen wichen in der Epoche des Neoklassizismus zeitaktuellen Themen, zu deren Ausdruck auch Anleihen bei Unterhaltungs- und Volksmusik gemacht wurden. Es entstand die paradoxe Situation, dass Schönbergs atonale und dodekaphone Werke mit ihren Botschaften an die Menschheit und ihrer Komplexität plötzlich als nicht mehr zeitgemäß galten, während Kompositionen von Igor Strawinsky, Paul Hindemith, Darius Milhaud oder Arthur Honegger als adäquater Ausdruck ihrer Zeit empfunden wurden.

Schönberg reagierte auf diese unerwartete musikästhetische Ausgrenzung mit Verbitterung und Häm. Er warf den Verfechtern einer auf die Volksmusik zurückgreifenden Nationalmusik vor, bloß ans Geschäft zu denken bei gleichzeitigem Verrat an der Kunst. Nicht die vorhandenen Unterschiede zwischen Volksliedern verschiedener Re-

10 Hoffmann, E. T. A.: Besprechung der 5. Symphonie c von Ludwig van Beethoven. In: Allgemeine Musikalische Zeitung 12 (1809/10), S. 630–642 und 652–659, hier zitiert nach der Wiederveröffentlichung 1814 als 4. Kreislerianum (Beethovens Instrumental-Musik). In: Hoffmann, E. T. A.: Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814 (Sämtliche Werke, Bd. 2/1. Hg. von Hartmut Steinecke). Frankfurt am Main 1993, S. 52.

11 Schönberg, Arnold: Harmonielehre. Wien 1911, hier und im Folgenden zitiert nach der 7. Auflage von 1966, S. 25.

12 Etwa Richard Wagners oder Gustav Mahlers.

13 Ebd., S. 497.

14 Schönberg, Arnold: Aphorismen. In: Die Musik (August 1910).

gionen, die erst eine Nationalmusik begründen, seien das Entscheidende, sondern deren kategorieller Unterschied zur Kunstmusik.¹⁵

Schönbergs Kompositionstechnik

Fassungslos listete Schönberg selbst auf, was nach dem Ersten Weltkrieg plötzlich aus der Mode gekommen war:

Chromatik, expressive Melodien, Wagnersche Harmonien, Romantik, private biographische Andeutungen, Subjektivität, funktional-harmonische Fortschreitungen, Schilderungen, Leitmotive, Zusammengehen mit der Stimmung oder Handlung der Szene und charakteristische Textdeklamation in Opern, Liedern, Chören.

Was dagegen an satztechnischen Mitteln geschätzt wurde, lehnte er als seicht ab:

Orgelpunkte (anstatt ausgearbeiteter Baßstimmen und sich bewegender Harmonie), Ostinatos, Sequenzen (anstatt entwickelnder Variation), Fugatos (zu ähnlichen Zwecken), Dissonanzen (die das Vulgäre des thematischen Materials verdecken), Objektivität (Neue Sachlichkeit) und eine Art Polyphonie, die den Kontrapunkt ersetzt und früher wegen ihrer ungenauen Imitation als ‚Kapellmeistermusik‘ oder was ich ‚Rhabarber-Kontrapunkt‘ genannt habe, verachtet worden wäre.¹⁶

Verständlich wird Schönbergs Ablehnung dieser an sich alten Satztechniken vor dem Hintergrund seiner Auffassung eines Kunstwerks als Organismus – auch dies ein romantisches Erbe. Wie sich in der Natur ein Organismus aus einem Keim entwickle, der gewissermaßen nur entfaltet wird, aber nichts ihm Wesensfremdes hervorbringen kann, so soll auch ein musikalisches Kunstwerk gestaltet sein. Nur eine „organische“ Kompositionsweise garantiere dichtesten Zusammenhang zwischen dem Ganzen und den einzelnen Teilen eines Werks. Bildete in der Zwölftonmusik die Reihe den Garanten für einen solchen Zusammenhang, so hatte Schönberg schon davor im Begriff der „entwickelnden Variation“ diesbezügliche Vorstellungen zusammengefasst und in eigenen und fremden, tonalen wie atonalen Werken analysiert.

Dieses Organismus-Ideal vermittelte Schönberg auch seinen Schülern. Es spielt eine besonders große Rolle bei Anton Webern, aber auch bei dem großen Promotor der Wiener Schule in Frankreich, René Leibowitz. Dessen Schüler Pierre Boulez kritisierte an der Zwölftonmusik, dass sie die Reihentechnik nur auf die Tonhöhenorganisation und nicht konsequenterweise auf die anderen Parameter des Tons (Lautstärke, Tondauer, Klangfarbe) ausgedehnt habe, einen Schritt, den dann die serielle Musik vollzogen hat. Aber selbst aus der Zwölftontechnik habe Schönberg nicht die notwendigen Konse-

15 Schönberg, Arnold: Symphonien aus Volksliedern. In: Ders.: Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik (Gesammelte Schriften, Bd. 1. Hg. von Ivan Vojtech). Frankfurt am Main 1976, S. 134–139.

16 Schönberg, Arnold: Neue Musik, veraltete Musik. In: Ebd., S. 31.

quenzen gezogen, indem er die Reihen auf altmodische Art thematisch aufgefasst und bei ihrer Ausarbeitung alte Formen und Gattungen (Symphonie, Serenade) bevorzugt habe.¹⁷

Schluss

Schönbergs zweifellos moderne Musik wurzelte in einem Denken, das in Vielem noch der Tradition verhaftet war: vor allem der romantischen Musikästhetik, aber auch religiös-weltanschaulichen Vorstellungen. Auch ihn kennzeichnet somit eine enge Verflechtung von (kompositorischer) Innovation und (ästhetischer) Tradition, wie sie gerade als typisch für die Wiener Moderne erkannt wurde.

17 Boulez, Pierre: Schönberg est mort. In: Ders.: *Relevés d'apprentis*. Hg. von Paul Thévenin. Paris 1966. In deutscher Übersetzung: Ders.: *Anhaltspunkte. Essays*. Aus dem Französischen von Josef Häusler. München / Kassel 1979, S. 288–296.

Die Zeitschrift Ma und Wien

Kennen Sie MA? – Unter diesem Titel veröffentlichte Monika Platzer 1993 einen überaus gründlichen Aufsatz im von der Hochschule für angewandte Kunst Wien herausgegebenen Ausstellungskatalog *Wille zur Form* über die Wiener *Ma*.¹ Im Juni 2002 publizierte Pál Deréky im Katalog zu einer den Beziehungen unter den mitteleuropäischen Avantgarden gewidmeten Ausstellung des County Museum of Art in Los Angeles eine Zusammenfassung, deren Standpunkte und Mannigfaltigkeit wir hoch schätzen.² Die folgenden Ausführungen verfolgen das Ziel, über diese Studien und die dort angeführten Quellen hinaus, einige Gedanken beizutragen, denn das Thema ist noch keineswegs ausgeschöpft.

Als Lajos Kassák, der Herausgeber der beiden wichtigsten Zeitschriften der ungarischen Avantgarde, im Jahre 1913 seine futuristische Programmdichtung mit dem Titel *Werkleute* schrieb,³ zählte er in der letzten Zeile jene europäischen Großstädte auf, die seines Erachtens zur Entstehung der neuen Dichtung und der neue Farben mischenden Malerei beitrugen. Wien fand in dieser Reihe keine Erwähnung. Das bedeutet keineswegs, dass er von moderner österreichischer Dichtung und Bildender Kunst nichts gewusst hätte. An einer Stelle seiner späten und rückblickenden Schrift *Die Geschichte der Kunst-Ismen* bezeichnete er die Übersetzung der Werke Trakls ins Ungarische als eine bedeutende Tat.⁴ Sowohl auf den Seiten der Zeitschrift *Ma* als auch auf dem Umschlag von Kassáks Buch *Isten báránykái* („Die Lämmchen Gottes“)⁵ trat ein ausgezeichnete Zeichner und Maler auf, Lajos Gulácsy, der außer seiner weitverzweigten, aus Studien in Paris und Florenz her rührenden, künstlerischen Bildung auch durch seine Wertschätzung der Kunst Gustav Klimts charakterisiert werden kann. Gulácsy, der auch als

1 Platzer, Monika: *Kennen Sie MA?* In: Schilling, Jürgen (Hg.): *Wille zur Form. Ungegenständliche Kunst 1910-1938 in Österreich, Polen, Tschechoslowakei und Ungarn. 125 Jahre Hochschule für angewandte Kunst. Wien 1993*, S. 198-203, mit älterer Literatur in den Anmerkungen.

2 Deréky, Pál: *Vienna. Hungarian Emigrés and Activists in Vienna*. In: Benson, Timothy O. / Krol, Monika (Hg.): *Central-european avant-gardes, exchange and transformation, 1910-1930*. Los Angeles County Museum of Art. The MIT Press, Cambridge Mass. & London 2002, S. 166-171.

3 Siehe Lesebuch der ungarischen Avantgardeliteratur (1915-1930), hg. und eingeleitet, mit bibliographischen Notizen versehen von Pál Deréky. Wien / Köln / Weimar – Budapest 1996, S. 284.

4 Kassák, Lajos: *Az izmusok története* („Die Geschichte der Kunst-Ismen“). Budapest 1972, SS. 230, 257.

5 Kassák, Lajos: *Isten báránykái. Három egyfelvonásos* („Die Lämmchen Gottes. Drei Einakter“). Budapest 1914, mit dem Umschlag von Lajos Gulácsy.

Kritiker für die Budapester Zeitschrift *A Ház* („Das Haus“) in Erscheinung trat, lässt in einem Teil seiner Miniatur-Zeichnungen Einflüsse nicht nur von Klimt, sondern auch von Egon Schiele und Alfred Kubin erkennen.⁶ Laut Inschrift einer Zeichnung, die in *Ma* abgebildet wurde, suchte er seine Modelle im Stadtpark von Budapest. Auch er hat mit einer besonderen Vorliebe seltsame Wesen, Parias der Gesellschaft entdeckt. Auf der Kunstaussstellung der *Ma* präsentierte Gulácsy Werke allegorischen Charakters, darunter *Vita moderna arte*, die von der Welt Klimts und Schieles nicht weit entfernt sind.⁷ In den zwischen 1916-1919 in Budapest herausgegebenen Nummern der *Ma* spielte Gulácsy die Rolle des Einzelgängers; in diesem Kontext dominierten bekanntlich die Meister des Expressionismus, Kubismus und Futurismus und ihre ungarischen Nachfolger, und zwar in der vorherrschenden geographischen Perspektive von Paris, Mailand, Berlin und München.

Lajos Kassák mußte 1919 aus Budapest flüchten. Obwohl er in scharfen Gegensatz mit den politischen Führern der ungarischen Räterepublik geriet und auf seine Zeitschrift, die zugunsten der Freiheit der Kunst gegen die kommunistische Diktatur aufbegehrte, eine Sperre gelegt wurde, verfolgte man Kassák auch nach dem Sturz und ließ ihn sogar festnehmen. Dank der Unterstützung von Schriftstellern aus dem Umkreis der Zeitschrift *Nyugat* (Milán Füst, Ernő Osváth) gelangte er auf abenteuerliche Weise per Schiff nach Wien. Mit dieser Flucht begann die fünf Jahre dauernde Wiener Epoche der *Ma*.

6 Die Beistiftszeichnung von Lajos Gulácsy, die sich gegenwärtig in einer Budapester Privatsammlung befindet, wurde in: MA III (1918) Nr. 8-9. mit der Unterschrift „Zeichnung“ veröffentlicht. Vgl. Szij, Béla: Gulácsy. Budapest 1979, S. 18-19.

7 Gulácsy hat sich an der III. demonstrativen Ausstellung der MA (September 1918) durch folgende Werke vorgestellt: ‚Der Abenteuerer‘ (Gemälde), ‚Unser Herr amüsiert sich‘ (Gemälde), ‚Der hinkende Teufel‘ (Gemälde), ‚Buste realte Vert Rose Myll‘ (Gemälde), ‚Vita moderna arte‘ (Gemälde). Unserer Annahme nach mag das letzte identisch sein mit dem Gemälde, das gegenwärtig unter dem Titel ‚Arte vita natura‘ läuft, vgl. Szabo, Julia: Some Influences of Italian Futurism on Hungarian Painting. In: Acta Historiae Artium 1978. Die Sympathie Gulácsys Klimt gegenüber spürt man in mehreren seiner veröffentlichten Schriften. Vgl. Szij 1979, S. 134-135. Das ausführlichste Dokument dafür ist seine Kritik: A Kunstschau kiállítása („Die Ausstellung der Kunstschau“), in: A Ház 1908, S. 97. Siehe auch seine Werke: Szij 1979, Abb. XVII: ‚Frauenbildnis‘, Pastell, 1912-13, Abb. 26: ‚Aus den Erzählungen von Hoffmann‘, Bleistift; Abb. 42: ‚Groteske Figur‘, Abb. 44: ‚Herzog Pliveck und die verführenden Schönheiten‘. Parallelen zu Schiele und Kubin lassen sich in mehreren seiner Zeichnungen erkennen, vgl. Natter, Tobias g. / Frodl, Gerbert (Hg.): Klimt und die Frauen. Ausstellungskatalog. Österreichische Galerie Belvedere. Wien 2000, S. 200-203, Studie für das Bildnis Adele Bloch-Bauer; Comini, Alessandra: Egon Schiele. London 1976, S. 506: ‚Zwei Akte‘, 1907, Bleistift, Gouache, Wien; 536: ‚Studie zum Einsiedler‘, Bleistift, Sammlung Gertrud Petsche, Wien.

Zu Alfred Kubin vgl. Hoffmann, Werner (Hg.): Zauber der Medusa. Europäische Manierismen. Wien 1987, S. 490-491, Kat. Nr. 34: ‚Die Friedhofsmauer‘, 1900-1903, Tusche laviert, Linz, Oberösterreichisches Museum; Kat. Nr. 35: Die Hexen, um 1900, Tusche laviert, Linz, Oberösterreichisches Landesmuseum.

Bereits in der ersten in Wien erschienenen Ausgabe wurde ein Aufruf *An die Künstler aller Länder!* in ungarischer und in deutscher Sprache veröffentlicht.⁸ Diese Proklamation hat sich neben einer vollständigen internationalen Übersicht den Austausch geistiger Güter zum Ziel gesetzt; auf diese Weise wies sie auf die Notwendigkeit einer wechselseitigen Kontaktaufnahme jener Kreise innerhalb der künstlerischen Avantgarde hin, die sich den sozialen Problemen verpflichtet fühlten. In den Wiener Nummern erschienen auch zahlreiche Dichtungen und Prosawerke, Manifeste und Kritiken, die aus deutschen und französischen Originalen ins Ungarische übersetzt wurden. Diese Beiträge informierten über Publikationen in Paris, Hannover, Berlin, Köln und Düsseldorf. Ihr Leserkreis speiste sich nicht nur aus den zahlreichen ungarischen Emigranten in Wien, sondern auch aus Intellektuellen und Arbeitern in der damaligen Tschechoslowakei, in Rumänien und Jugoslawien; durch geschmuggelte Exemplare wurden auch ungarische Leser erreicht. Für Wien begann sich der Kassák-Kreis erst um 1924 zu interessieren, als die Verbreiter der Zeitschrift aus Pressburg, Kaschau und Lučenec in der Tschechoslowakei, aus Klausenburg, Arad, Temesvár und Kronstadt in Rumänien sowie aus Novi Sad und Belgrad verdrängt wurden.⁹ Es gab jedoch einige als überaus wichtig geschätzte Veröffentlichungen, die bereits 1921-1922 herausgegeben wurden und die auch der deutschsprachigen Leserschaft zugänglich waren. Zu dieser Reihe gehörten neben Kassáks Manifest *Bildarchitektur* auch mehrere seiner Gedichte.¹⁰ Durch ersteres wurden den deutschsprachigen Lesern die Prinzipien konstruktivistischer Bildschöpfung erläutert. Mehrere Bildgedichte wurden von Kassáks Freunden ins Deutsche übersetzt. Von ihnen wird *Abends kämmt Herr Lischpitz unter den Bäumen sein schönes Haar* häufig zitiert, ein Situationsbericht über Wien und über Erinnerungen an die längst verlorene Heimat.¹¹ Weit wichtiger als diese dichterischen Experimente war das monumentale, auf Deutsch verfasste Prosagedicht *das pferd stirbt und die vögel fliegen hinaus*.¹² Dieses Werk ist eine Erinnerung an das Abenteuer von Kassáks erster Reise nach Paris, die er 1909 unter vielen Mühen und zu Fuß antrat. In Paris traf er mit Apollinaire, Picasso und den Kubisten zusammen, erstmals konnte er den Eiffelturm besichtigen. Dennoch hat er – wie dem Gedicht aus dem Jahr 1922 zu entnehmen ist – das Gefühl, nichts gesehen und sich ausschließlich aus sich selbst heraus aufgebaut zu haben.

8 MA November 1920, S. 2-4. Kritische Edition: Deréky 1996.

9 Szabó, Júlia: Avant-garde Visitors in Central Europe 1913-1931. In: *Ars. Bratislava* 2 (1994), S. 175-186.

10 In ungarischer und deutscher Sprache im Heft *Bildarchitektur*, Wien 1921, sowie in MA, IX. Jg. Nr. 3-4., Wien 1924.

11 Siehe die kritische Edition von Deréky 1996; früher: MA, KASSÁK. Editions Panderma. Basel 1968, S. 43. S. auch Bajkay, Éva: Abstrakte Tendenzen in der ungarischen Kunst 1920-38. In: Schilling (Hg.) 1993, S. 164-168.

12 Es gibt mehrere Übersetzungen in verschiedene Sprachen. Zuerst in: MA-Buch. Gedichte von Ludwig Kassák. Deutsch mit einem Vorwort von Andreas Gáspár, Wien 1923.

Als die Zeitschrift *Ma* im November 1920 ihre erste russische Soirée im Raum der Freien Bewegung in der Kärntnerstraße veranstaltete, war das für Wien vielleicht die erste Möglichkeit, etwas über die jüngsten Errungenschaften und neuesten Tendenzen der russischen Avantgarde zu erfahren – über Malevitsch, Tatlin, Chagall, Kandinski und Archipenko. Konstantin Umanski hielt seine Vorlesung zweifellos in deutscher Sprache. Auch Béla Uitz gehörte noch zum Kreis der *Ma*, als er, unmittelbar vor seiner Abreise nach Russland, für die Zeitschrift begeistert über diesen Abend berichtete.¹³

Am 26. April 1921 gab *Ma* eine Archipenko gewidmete Nummer heraus.¹⁴ Dieser ging im Januar 1921 der erste Auftritt des Dadaismus in *Ma* voraus, der sich mit dem Merzmalier Kurt Schwitters befasste.¹⁵ Auf der Umschlagseite dieser Nummer findet sich der erste ungeschickte graphische Versuch Kassáks: ein fragmentarisches, zweisprachiges Bildgedicht, in das unter Noten und Fabrikschornsteinen ungarische und deutsche Wörter eingestreut sind. Man liest etwa „Gelächter“, „Lied“, sowie „Tűz“ („Feuer“), „Hullás“ („Sturz“) und die provokative Frage: „De mit szólnak ehhez a jó családfejtatók és szöke asszonyok?“ („Was sagen dazu die braven Familienväter und die blonden Hausfrauen?“) Mit dieser Vermischung der Sprachen hörte Kassák bald auf, die deutsche Übersetzung seiner Dichtung und Bildgedichte vertraute er zuverlässigen Übersetzern wie z. B. Endre Gáspár an.

Die aus dem Ausland an *Ma* geschickten Bilder und Texte kamen größtenteils aus Berlin, dessen Bedeutung die Herausgeber rasch erkannten. Als die jüngste aus Berlin kommende künstlerische Tendenz wurde der linksorientierte radikale Expressionismus gefeiert, dessen Meister Georg Grosz mit mehreren Werken und auch in einem Sonderheft vertreten war.¹⁶ Berlin spielte auch eine wesentliche Rolle in der Vermittlung ausführlicherer Informationen über die moderne Kunst von Moskau und St. Petersburg. 1922 fuhren mehrere Mitglieder des *Ma*-Kreises anlässlich der dort stattfindenden Ausstellung russischer Künstler und der Veranstaltungen des *Sturm* nach Berlin.¹⁷ Auch

13 Uitz, Béla: Jegyzetek a MA orosz estélyéhez („Bemerkungen zum russischen Abend von MA“). In: MA Jg. VI. Nr. 4., 15. Februar 1921. In der Nummer vom 1. Januar 1921 von MA wird darüber berichtet, dass MA am 13. November 1920 eine russische Soirée veranstaltet hat, mit Projektionen von Bildern, kommentiert von K. Humansky (!) und Dichtungen, die von zwei russischen Aktivisten vorgelesen wurden. Im musikalischen Teil wurde neue russische Musik vorgetragen. Es wurde nur geladenes Publikum zugelassen.

14 Archipenko-Nummer: MA 26. April 1921: Archipenko von Ivan Goll (mit 15 Abbildungen) sowie das Gedicht *A fő* (Archipenkónak) („Das Haupt – An Archipenko“) von Blaise Cendrars.

15 Kurt Schwitters-Nummer: MA Jg. VI.. Nr. 8, 1. Januar 1921.

16 Georg Grosz-Nummer: MA Jg. VI. Nr. 7., 1 Juni 1921: L. Kassák: *nummerierte Gedichte*; János Mácsa: *A színpad* („Die Bühne“); Abbildungen von vier Werken des Georg Grosz (Malik-Verlag); aus dem Buch von Erzsí Ujvári; das futuristische Manifest des Taktilismus; Guillotine von Ivan Goll; Gedichte von Andor Simon; *Napszúrás* („Sonnenstich, an Lajos Kassák“) von Marcel Sauvage; *Új művészet* („Neue Kunst“) von Mátyás Péter (Pseudonym für Ernst Kállai).

17 Kassák, Lajos: A berlini orosz kiállítás („Die russische Ausstellung in Berlin“). In: MA, Dezember 1922; Kállai, Ernő: A berlini orosz kiállítás („Die russische Ausstellung in Berlin“). In: Akasztott Ember (Wien) Nr. 1-2. (1922); Kemény, Alfréd: Jegyzetek az orosz művészek berlini kiállításához

das Bildmaterial für das *Buch neuer Künstler*, das László Moholy-Nagy 1921-1922 in Wien gemeinsam mit Lajos Kassák in ungarischer und deutscher Sprache veröffentlichte, stammte aus Berlin.¹⁸ In dieser radikal ausgerichteten, von harten Schnitten gekennzeichneten Welt der *Ma* blieb außerdem noch Platz für die französischen Puristen, die holländischen und deutschen Konstruktivisten wie Moholy-Nagy und László Péry und die so genannten Internationalisten, es gab jedoch keinen Raum etwa für die Farbexperimente des Wiener Johannes Itten oder für den aus der Secession sich entfaltenden musikalischen Expressionismus. Immerhin lassen sich einige Beziehungen zwischen *Ma* und dem Kinetismus der Czizek-Schule vermuten.¹⁹ Zumindest lässt sich die Kenntnis dieser Tendenzen und Institutionen im *Ma*-Kreis bei Sándor Bortnyik, János Mattis Teutsch oder Béla Uitz nachweisen.

Die Haltung der Verslossenheit, mit der Kassák den großen österreichischen Modernen der Jahrhundertwende begegnete, galt keineswegs für alle Angehörigen der ungarischen Avantgarde. Als Lajos Tihanyi – er war sowohl Mitglied der Künstlergruppe der *Acht* (Nyolcak) als auch bei Kassák in Budapest mit einer großen Ausstellung seiner Bilder vertreten – 1919 nach Wien kam, informierte er den Kunsthistoriker Lajos Fülep in einem Brief über seine Entdeckung, dass es zwei „moderne“ österreichische Maler gibt, die Fülep sich unbedingt ansehen sollte: Der eine war – überraschend genug – Anton Romako, der andere Egon Schiele.²⁰ Der ebenfalls im Wiener Exil lebende junge Béni Ferenczy, der den Maler als väterlichen Freund hoch schätzte, zeichnete damals ganz im Banne von Schiele und entwarf auch sein Grabmal.²¹

Für unser Thema stellt die *Ma*-Nummer 5-6 von 1923, das *Deutsche Sonderheft* ein bedeutendes Ereignis dar. Die lange Einleitung Kassáks mit dem Titel *Rechenschaft* trat am schärfsten dem „Problemwerk“ und der „Problemmusik“ entgegen, wohingegen er das Experiment als wichtig erachtete. Kassáks Programm lautete: „[...] wir müssen

(„Bemerkungen zur Ausstellung russischer Künstler in Berlin“). In: *Ngység*, 4. Februar 1923, S. 12.

18 Kassák, Lajos / Moholy-Nagy, László: *Új művészek könyve* („Buch neuer Künstler“). Verlag Julius Fischer, Jenő Gömöri, Wien 1922 – ursprünglich ein Auflag von 500 nummerierten Exemplaren, kritische Neuauflage mit dem Nachwort von Éva Körner: Corvina: Magyar Helikon, Budapest 1977. _ Deutsches Sonderheft: *MA* Jg. VIII., Nr. 5-6., Wien 1923: Kassák, Ludwig: *Rechenschaft*; Eggeling, Viking / Hausmann, Raoul: *Zweite präsentistische Deklaration*; Gaden, Gert: *Arbeiten*; Behne, Adolf: *Architektur*; Medgyes, Ladislaus: *Vom alten bis zum neuen Gedicht*; Andreas Gaspar: *Bewegungskunst*; Robert Reiter, Tibor Déry: *Gedichte* etc.

19 Vgl. Stolberg, M. I.: Der Wiener Kinetismus. In: Schilling (Hg.) 1993, S. 43-48.

20 Lajos Tihanyi an Lajos Fülep, 15. Dezember 1919, veröffentlicht: Fülep Lajos levelezése I. 1904-1919, hg. von F. Csanak Dóra. Budapest 1990, S. 400 f. Vgl. Majoros, V. V.: Tihanyi Lajos írásai és dokumentumok („Schriften von Lajos Tihanyi und Dokumente“). Budapest 2002, Nr. 97, S. 124 f.

21 Über Béni Ferenczy und Egon Schiele vgl. Die ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule 1846-1930. Ausstellungskatalog. Hg. von Ernő Marosi. Collegium Hungaricum Wien 1983.

die Materielle Einheit der Formen, Farben, der Töne, des Lichts und des Rhythmus ins Leben rufen“. Auch diese Nummer bietet aus Berlin importiertes Material, wie z.B. die Bilder von Gert Caden, die *Zweite präsentistische Deklaration* von Viking Eggeling und Raoul Hausmann sowie das Manifest *Architektur* von Adolf Behne. Außerdem erschienen in dieser Nummer Linolschnitte, einer von Hans Richter und zwei von Kassák. Die wiederholt publizierten Werbeanzeigen weisen auf das beim *Sturm* herausgegebene *Ma-Buch* mit Dichtungen Kassáks, darunter *das pferd stirbt und die vögel fliegen hinaus* und das *Buch neuer Künstler* hin.

In der *Ma*-Nummer 7-8 vom August 1923 erschien eine ganzseitige Komposition von Hans Suschny, einem Verehrer Kassáks, der sich kurzzeitig auch an der Redaktion der Zeitschrift beteiligte.²² Das Werk, das mit seinen schwarz-weiß-grauen Flächen an die Glasarchitektur-Malereien von Moholy-Nagy erinnert, erschien in der Zeitschrift an prominenter Stelle. In derselben Nummer findet sich auch ein Gedicht von Hans Suschny, als dessen Wohnort in der ungarischen Übersetzung von Gáspár Wien angegeben wird. Es handelt sich um eine dadaistische Dichtung mit Ausdrücken wie „Blumentaupe“, „rechteckiger Ohrmuschel“, „Mutter der Sonnenwende“. Zum Teil mochte es wohl als aktuelle Aussage verstanden werden: „Wir, wir, wir, die kleinen Brüder treten auf die herumstolpernden Stühle hinauf und malen unsere Zeit mit dem farbenbeladenen Pinsel aus“. Diese Nummer wird noch immer von Josef Kalmer als österreichischem Herausgeber gezeichnet.

Auf eine wichtige Wiener Beziehung der *Ma* verweist die zweite Nummer des 9. Jahrgangs (1923): Dort ist ein umfangreicher Aufsatz des Komponisten Joseph Matthias Hauer (mit der Bezeichnung Wien) über atonale Musik abgedruckt. In der Nummer 3-4 des 9. Jahrgangs gab Kassák 1924 das Manifest *Bildarchitektur* in verkürzter Form mit drei Bildern heraus, und verkündete, dass seine Leistung die Vervollständigung des Suprematismus bedeutete. In derselben Nummer erschien auch die *Bühnenkomposition* von Hans Suschny in ungarischer Übersetzung. Den Hintergrund bildet ein an Malevitsch erinnerndes schwarzes Quadrat, davor sind eine blaue Frau, ein brauner Mann, rote Treppen und eine Decke aus Milchglas sowie eine große Pauke, ein kleiner Trommler und ein Chor zu sehen – allein man weiß nicht, ob diese Komposition, als deren Übersetzer Robert Reiter angeführt ist, je aufgeführt wurde. Von herausragender Bedeutung ist auch die *Musik- und Theaternummer*, die am 15. September 1924 erschien.²³ Ge-

22 Suschny, Hans: Komposition: MA, Jg. VIII. Nr. 7-8. (1923) (Abbildung); Bühnenkomposition (Text): MA, Jg. IX. Nr. 3-4. (1924).

23 Musik- und Theaternummer, eine Sondernummer von MA, 1924: auf der Umschlagseite die Namen von N. Altman, A. Vesnin, L. Kassák, Stepanova, F.T. Marinetti, H. Walden, K. Schwitters, G. Caden, F. Léger, H. Suschny, Moholy-Nagy, G. Grosz, M. Chagall, E. Prampolini, P. Picasso, G. Teltscher, Josef Nádas, Günter Hirschel-Prutsch, Josef M. Hauer. Beiträge: Kassák, Ludwig, Über neue Theaterkunst; F.T. Marinetti, Teatro antipsicologico astratto di puri elementi e il tea-

zeichnet wurde sie von Hermann Suske. Hier scheint die ganze Welt vertreten: Österreich durch Hans Suschny und Joseph Matthias Hauer als Komponist und Theoretiker und Friedrich Kiesler als Architekt und Gestalter der Raumbühne, das russische Theater durch Stepanowa, die Theaterkunst der Futuristen durch F.T. Marinetti usw. Neben der Merzbühne und der elektromechanischen Bühne hat hier Suschny seine 2. *Bühnenkomposition* veröffentlicht, eine verkürzte und dichter gefasste Version der bereits in ungarischer Sprache publizierten Erstfassung. Auch die Filmskizze *Dynamik der Großstadt* von László Moholy-Nagy gehört zu den bedeutenden Dokumenten dieser Nummer. Ein Autor namens Stuckenschmidt verfasste die Studie über *Mechanisierung der Musik*, Joseph Matthias Hauer legte eine Notenbeilage zu seinem Aufsatz *Zur Einführung in meine Zwölftönemusik* bei. Die musikalischen und musikhistorischen Bezüge dieser Studien genauer zu erörtern, würde den Rahmen unserer Ausführungen sprengen, deshalb begnügen wir uns mit der Bemerkung, dass dieser Publikation der *Ma*, der zuvor Musiker wie Béla Bartók und Ferruccio Busoni angehörten, 1924 in Wien offensichtlich ein enorm hoher Rang zukam.

Kurz vor der Auflösung der *Ma* und dem Aufbruch ihrer Mitarbeiter in die Diaspora in verschiedenen Ländern Europas oder zurück nach Ungarn wurden für die letzte Nummer noch Beziehungen zur Architekten- und Künstlergruppe *Das junge Schlesien* aufgenommen. Aus guten Gründen nehmen wir an, dass der Impuls dazu aus Berlin kam.

Für die Zeitschrift *Ma* lag die dauerhafteste Bindung zu Wien in der Mitarbeit von Hans Suschny. Seine dadaistischen Dichtungen und Bühnenkompositionen haben zur Geschichte der Zeitschrift stark beigetragen. Zuletzt, keineswegs aber an letzter Stelle, müssen die ungarisch-deutschen dichterischen Abende und Matinéen erwähnt werden, die nicht nur dem Kassák-Kreis, sondern auch den Wiener Künstlern Auftrittsmöglichkeiten boten. Ein Publikum von mehreren hundert Menschen ließ sich dort von der Dichtkunst eines Tristan Tzara oder Sándor Barta erheitern und der Konfrontation mit Kassáks provokanter Geisteshaltung erschüttern. Die unermüdliche Organisationslust von Kassák und seiner Frau, der Schauspielerin Jolán Simon, dürfte ein ebenso tiefer Eindruck gewesen sein wie die unvergleichliche Stimmung in den Hinterzimmern der Wiener Kaffeehäuser. Laut Peter Weibel hat Wien von *Ma*, Kassák und seinem Kreis überaus viel empfangen.

tro tactile; Walden, Herwarth, Das Theater als künstlerisches Phänomen; Schwitters, Kurt, Die Merz-Bühne; El Lissitzky, Die elektromechanische Schau; A. Tairoff, A színpadl atmoszféra (Die Bühnenatmosphäre); Suschny, Hans, Bühnenkomposition 2; Moholy Nagy, László, Filmváz. A nagyváros dinamikája (Filmskizze. Dynamik der Großstadt); E. Prampolini, Scène dynamique futuriste; Stuckenschmidt, Mechanisierung der Musik; Nádass, Josef, Einakter; Hirschel-Prottsch, Günter, Das Bewegungsdrama; J.M. Hauer, Zwölftönemusik. – Die Schrift Atonális zene (Atonale Musik) von Joseph Matthias Hauer wurde zuvor in ungarischer Sprache veröffentlicht: MA, Jg. IX. Nr. 2. (1923).

X 853 10



Der vorliegende Band ist das Resultat eines internationalen Symposiums, das als wissenschaftliches Begleitprogramm zu der gemeinsamen Ausstellung des Collegium Hungaricum und des Kunsthistorischen Museums im Palais Harrach in Wien im Frühjahr 2003 konzipiert war. Die Ausstellung *Zeit des Aufbruchs. Budapest und Wien zwischen Historismus und Avantgarde* bot ein umfassendes Bild über die hochrangige Kunst und Kultur der Österreichisch-Ungarischen Monarchie. Dabei symbolisierten insbesondere Budapest und Wien die wechselseitigen heterogenen Beziehungen und differenzierten Transferprozesse zwischen Österreich und Ungarn. Wien war um 1900 nicht nur Hauptstadt der Österreichisch-Ungarischen Monarchie, sondern auch ein wichtiges Kulturzentrum Europas. Budapest, die ungarische Hauptstadt an der Donau, entwickelte sich ausgesprochen dynamisch und wollte Wien, das vornehme und attraktive Vorbild, nicht nur einholen, sondern möglichst auch überbieten. Zu diesen fieberhaften Bemühungen und Aufbruchsstimmungen lieferten Kunst und Kultur das vielleicht spektakulärste Terrain. Die Beiträge gliedern sich in die vier Teilbereiche Geistige Strömungen, Urbanisation, Kunst und Literatur. Dabei stehen unter anderen die folgenden Themen zur Diskussion: die Moderne in Wien und Budapest, die Donaumonarchie als paradigmatischer Ort von Vielsprachigkeit, unterschiedliche kulturelle Transferprozesse aus aktueller Forschungsperspektive, Fragen zu Identitätskonstruktionen, die Rolle des öffentlichen Raumes und der Baukunst, ungarische Avantgarde oder ungarische Ornamentik und Stimmungsmalerei in Wien.

ISBN 978-3-7069-0510-7



www.praesens.at